



Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390

JOSEP MARIA LAMAÑA

*En homenatge a la memòria de
Josep Ricart i Matas, amb la
major admiració i afecte.*

Preàmbul i justificació

Abans de tot voldria expressar la meua complaença més sincera per la decisió de l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas», de publicar anualment la revista *Recerca Musicològica* entre d'altres projectes, acord que considero encertadíssim a fi de perpetuar la memòria d'una persona tan singular i excepcional, adés en les seves aptituds musicals, adés en les seves virtuts humanes. No hem d'oblidar tanmateix que el mestre Ricart fou el fundador i director del *Museu de Música* (Museu d'Instruments de Música) del Conservatori Superior Municipal de Barcelona, càrrec que exercí sempre amb la més gran eficiència, amor i dedicació.

No podia manca doncs, la meua modesta contribució amb el present article, com a homenatge i record a tan excel·lent amic. He elegit precisament el tema que encapçala aquestes ratlles, perquè la història dels instruments musicals fou sempre objecte d'una apassionada predilecció per part de J. Ricart i Matas, predilecció, per altra banda, que compartírem sempre ben cordialment.

Aquest fet motivà entre nosaltres moltes converses sobre l'organologia musical, especialment el 1961, a propòsit d'un estudi que vaig publicar, *Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona*¹, treball que comentàrem conjuntament i àmpliament en freqüents i inoblidables reunions.

L'esmentat estudi s'esqueia bàsicament un *comentari musicològic* sobre el bell i excepcional sostre de la capella del Palau Dalmases-Boixadors de Barcelona, alt-relleu de pedra on es contemplen, reproduïts ben fidelment, més d'una quarantena d'instruments emprats a la Cort Reial catalano-aragonesa, a finals del segle XIV i principis del XV.

Ultra les raons exposades emperò, hi ha un altre motiu que justifica l'elecció d'aquest tema per al present article. Fa poc temps que arribà a les meves mans una obra recentment publicada (1980), escrita per M. Carme Gómez i dedicada «... a la memòria d'Higini Anglès», el meu admirat i sempre venerat mestre i amic dilectíssim.

L'esmentada obra de M. Carme Gómez, *La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (años 1336-1432)*², és un profund i documentat estudi, mereixedor dels més sincers elogis. En expressar ací la meua felicitació més càlida, vull afegir-hi tanmateix la meua gratitud més cordial, per tal com amb la publicació d'aquest llibre són acomplerts els desitjos d'Higini Anglès, que palesà diverses vegades³.

Per altre cantó en l'obra citada hi són adduïts molts instruments musicals, bé que sense parlar-ne específicament de cap a fi de no allargar excessivament el text, i també, segons hom assenyala, «... perquè aquests instruments ja han estat objecte d'estudi per part de destacats especialistes en la matèria (vid. *Lamaña*)»⁴. En sentir-me doncs al·ludit gairebé personalment, m'he complagut a redactar aquest article, tot i considerant que el tema elegit pot esdevenir adequat per a temptar un breu comentari sobre els instruments emprats a l'esmentada Cort, comentari que potser podria ésser considerat també com a petit capítol complementari de l'obra de M. Gómez, i adés com a ampliació i afegiment d'altres treballs meus sobre els instruments medievals, publicats anteriorment.

¹ LAMAÑA, J.M., «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona», *Miscellanea Barcinonensis*, vols. XXI i XXII, Barcelona 1970.

² GÓMEZ, M.C., *La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1432)*, 2 vols., Ed. Bosch, Barcelona 1980.

³ ANGLÈS, H., *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1935, pàg. 88.

⁴ LAMAÑA, J.M., «Los instrumentos musicales en la España medieval», *Miscellanea Barcinonensis*, vols. XXXIII i XXXV, Barcelona 1973.

Crec de debò que el tríptic aragonès de què tractaré, s'escau un testimoni particularment interessant en molts aspectes; en primer lloc, perquè es tracta d'una pintura obrada l'any 1390, és a dir, en ple regnat de Joan I, el rei melòman i «aimador de la gentilesa»; tanmateix els instruments que s'hi representen, són d'un luxe i riquesa morfològica veraderament dignes d'una cort, fins al punt de semblar probable que els seus models procedissin de la Casa Reial.

Cal fer notar que els instruments reproduïts al tríptic, corresponen al mateix tipus d'instrumentari que figura a la volta de la capella del Palau Dalmases, i que fou estudiat anteriorment en un altre treball³.

És per això que el *suport musicològic i organogràfic* de l'esmentat estudi serà el mateix del present article, bé que ampliant-lo i actualitzant-lo en alguns aspectes, bo i introduint certes esmenes o rectificacions en conceptes allí exposats que amb el pas dels temps (era el 1968), potser hagin esdevingut inexactes.

Vull fer constar a més, que totes les citacions textuais referents als instruments, que són transcrites en aquest article, pertanyen sobretot a diverses publicacions d'Higini Anglès, i a l'esmentada obra de M. Carme Gómez. Ambdues fonts esdevenen valuoses i imprescindibles per a l'estudi dels instruments musicals.

Aquest article no s'escau tant un rigorós estudi organològic, com realment un *comentari musicològic* que ateny la identitat d'alguns instruments musicals de l'Edat Mitjana, tema prou atractiu i especialment interessant per a conèixer la nostra història i tradició musical.

Quan descobrim les composicions musicals de finals del segle XIV i principis del XV, hom sent un interès i desig manifest d'escoltar-les, però també curiositat per a saber i conèixer quelcom dels instruments i llur interpretació a l'entorn d'aquella música, que en altres temps ressonà sota les voltes del Palau Major (Tinell) de Barcelona, a les catedrals i als monestirs, i en tantes altres residències de la Cort Catalano-Aragonesa, durant l'època de major esplendor.

Per acabar, sols em resta expressar el meu agraïment més pregon al bon amic Francesc Bonastre, promotor d'aquesta revista, per totes les facilitats que han fet possible la publicació del meu article.

³ LAMAÑA, J.M., *Idem.* nota 1.

I

Generalitats

Tal i com anirem veient en el transcurs d'aquest article, apareixeran sovint citacions de noms d'instruments, gairebé sempre relacionats amb noms de joglars, ministres, trompetes, etc...; raó per la qual, abans de tractar dels instruments en particular, creiem convenient d'explicar, de manera global, el valor significatiu i documental d'aquests noms, que ens possibiliten les vies d'identificació i clarificació dels instruments.

Identificació dels instruments

Es sabut que la identificació dels instruments constitueix un problema complex i delicat, esdevenint més difícil amb la major llunyania del temps, en escassejar les seves referències.

Fixades prèviament les característiques morfològiques i específiques dels instruments, llur identificació en una època concreta es fonamenta sobretot en l'estudi de les *fonts iconogràfiques* (escultura, pintura, miniatura, tapís, etc...), o sigui el *testimoni demostratiu* així com en el coneixement de les *fonts històriques i literàries* (cròniques, poemes, gloses, sèries documentals, etc...), que podríem qualificar de *testimonis informatius*; ambdues vessants es palesen a través de la història.

Malauradament, gairebé mai no trobem (llevat de casos excepcionals) la reproducció d'un instrument al costat del seu nom apropiat, la qual cosa és de lamentar, per tal com a casa nostra disposem d'una gran riquesa de *testimonis iconogràfics*, tant als manuscrits com a l'escultura i a l'arquitectura; entre ells cal destacar algunes fonts excepcionals, com és ara el *Còdex Escorialense* de les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfonso X el Savi⁶, on hi trobem reproduïts 44 instruments diferents; l'esmentat sostre del *Palau Dalmaes* (34 instruments id.); l'admirable *Pòrtic de la Glòria* de la Catedral de Santiago de Compostela, etc. Contrastant amb l'abundància de material organogràfic, hi notem la mancança de referències o al·lusions als noms.

Certament que d'entre els testimonis iconogràfics s'escauen de gran vàlua les escultures amb representacions d'instruments; fins i tot tractant-se de bones reproduccions, sovint esdevenen incompletes. Els

⁶ LAMANA, J.M., *Los instrumentos musicales en las miniaturas del códice de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio*. Vid. nota n.º 38.

capitells, els pòrtics, les arquivoltes, les claus i les mènsules dels nostres monuments palesen esplèndids testimonis d'instruments, bé que en la majoria dels casos es fa difícil de distingir certs aspectes característics, així com les proporcions i d'altres detalls, degut a la mateixa servitud de la tècnica artística.

Malgrat tot, aquests testimonis són utilíssims, per tal com ens donen a conèixer els trets externs dels instruments: la forma, les mides, la manera de fer-lo sonar, etc.; totes les quals coses sempre s'escauen d'una vàlua insubstituïble per al coneixement i estudi acurat dels instruments antics.

Les fonts iconogràfiques més eloqüents emperò, les trobem a la pintura, que en general ens proporciona testimonis més precisos i complets (morfologia i color, mides, posició dels dits, ambient històric i social adient, etc.), per la qual cosa hom ha d'avaluar-la com a «testimoni més definit» per tal de comprendre els instruments, fent-nos possible a la vegada de seguir llur evolució a través de l'espai i del temps. N'hi ha prou a comparar els àngels músics del nostre *Tríptic aragonès* (a. 1390) amb una semblant i bellíssima mostra obrada un segle més tard, el famós *Tríptic de Nàxera* (a. 1490) de Hans Memling⁷, avui al Museu d'Amberes; d'aquesta comparació sorgeix l'evolució dels instruments dins el canvi d'estilística pictòrica, que paral·lelament ens reflecteix la transformació de la tècnica polifònica.

Quant als *testimonis literaris*, s'escauen de gran vàlua alguns tractats didàctics dels teòrics musicals, on hi trobem dades i referències interessants que pertocuen als instruments d'altres èpoques; per exemple, aclariments terminològics, afinació de les cordes, tesitures i extensió dels instruments de vent, detalls d'interpretació, etc... Aquestes explicacions sovintegen amb il·lustracions aclaridores, que faciliten un coneixement més explícit dels instruments.

Dins l'àmbit de la poesia medieval, però especialment la castellana i francesa del segle XIV, no deixa d'escaure sorprenent la citació i enumeració de 30 o 40 instruments diferents, la qual cosa fa creure que respon més aviat a la fantasia del poeta, que no pas a la realitat musical. Ens referim concretament al cas de Guillaume de Machault⁸, l'abundància de

⁷ Podem veure aquestes pintures reproduïdes en molts llibres. Per a citar-ne algun, assenyalarem el de MONTAGU, *The World of Medieval & Renaissance musical instruments*, Newton Albot, London 1977, pàg. 78.

⁸ És ben coneguda la forta i famosa personalitat de Guillaume de Machaut, el gran poeta-músic, i tal vegada el músic europeu més brillant del segle XIV; també la figura senyera de l'*Art Nova* francesa i considerat com el mestre de la música de tota Europa, ante-

citacions d'instruments del qual podria ésser concordant amb la coneguda obra castellana de l'Arcipreste de Hita⁹.

La possible veracitat musical d'aquestes citacions instrumentals de caire literari acreix amb la fixació i comparació de l'equivalència dels noms dels instruments citats a la poesia, respecte de llur concordància amb la documentació històrica d'arxius i cancelleries. A l'apèndix final d'aquest article, hom podrà comprovar tanmateix, la correspondència dels mots amb l'ajut d'una taula d'equivalències entre el català, el castellà i el francès.

Finalment, com a conseqüència de tot el que hem dit abans, podem concloure que la superposició i coincidència de tota mena de testimonis ens confirma l'*existència real* dels instruments, i tanmateix llur vivència a la praxi musical de l'època que tractem.

Classificació dels instruments

Recordem prèviament que el període estudiat es refereix només als regnats de Pere IV el Cerimoniós (1336-1383), Joan I (1383-1396), Martí I (1396-1410) i Ferran I (1412-1416); d'Alfons V el Magnànim només els anys 1416-1432, data en que traslladà la Cort Catalano-aragonesa a Nàpols. En el transcurs d'aquests quasi cent anys trobem força documents amb nombroses citacions instrumentals, amb esment de noms de joglars i ministrers; alguns textos al·ludeixen també a certes particularitats que ens orienten sobre els criteris d'aquella època, facilitant-nos la tasca de classificació i identificació dels instruments.

De vegades, els noms de joglars i ministrers especifiquen tanmateix l'instrument que sonen; així, per exemple:

Odrequí, ministrer de *viola*.

Johan Auber, ministrer de *harpa*.

rior a l'època de la hegemonia neerlandesa. Les seves copioses cites d'instruments, devem doncs, estimar-les de gran veracitat; entre les seves composicions poètiques assenyallem entre altres en aquest cas *La Prise d'Alexandrie*. Vid. GRILLET, *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, París 1901, vol. I, pàg. 156.

⁹ També el famós Arcipreste de Hita (Juan Ruiz) encara que a escala molt més reduïda, va ésser poeta-músic, i podria assegurar-se que coneixia la música en el sentit tècnic de la paraula, pel que resulta especialment interessant entre altres, el seu *Libro del Buen amor* (1330) en el qual, amb una molt probable garantia d'autenticitat, anomena una nombrosa quantitat d'instruments del seu temps. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924, pàgs. 63-65.

Nicholau dels *orgues*.
 Maestre Pere, joglar de *cornamusa*.
 Roderich d'Anglaterra, joglar de *bací* (?).
 Hamider, joglar del *cercle*.
 Sasson, juheu sonador de *llaüt*.¹⁰

Citacions com les esmentades són trobades sovint, i esdevenen gairebé sempre de gran utilitat per a la identificació dels instruments. Dic «gairebé» perquè hi ha textos com els següents: *sonador de lo strep* (ferrets o triangle), *sonador de bací* (?), *sonador de la bõrnia*, que s'escauen del tot enigmàtiques, per tal com hi són citades expressions familiars o populars a l'època; la interpretació actual de les quals és ben difícil.

Al costat dels anteriors, hom hi troba també altres textos semblants, però que si més no assenyalen una *pauta de classificació* instrumental; bé que aquestes citacions siguin un xic ambigües i imprecises, confiem a interpretar-les d'una faiso més versemblant.

Dins l'àmbit documental de la cort catalano-aragonesa hi són citats, per exemple, un *joglar de ploma* (instruments de corda i plectre), *joglar o ministrer de corda* (instruments de corda), *joglar de boca* (instruments d'alè o de flat), *joglar de llengua* (recitador), *joglar de cants* (cantor). Seria aquest darrer equivalent al *juglar de voz*, tal i com el trobem referenciat a d'altres fonts? Hom cita també un *joglar dormidor*¹¹ (música per a fer venir la son?), un *joglar de muntanya* (sonador d'instruments rústics i populars?), etc.

No cal insistir a que aitals denominacions no esdevenen prou precises; algunes que semblen més definides com *ministrer de corda*, *de estruments de corda*, posseeixen certa vaguetat en no precisar, per exemple, si la denominació es refereix als *instruments d'arc* o als de *corda puntejada*, amb plectre o sense; en aquest darrer cas assoliria verda-dera significació l'apel·latiu *joglar de ploma*. Quant al *joglar de boca*¹²

¹⁰ Alguns noms triats a títol de mostra i extrets de les copioses llistes de joglars i ministrers que figuren en algunes obres de H. Anglès i la de M.C. Gómez.

¹¹ Tal vegada podrien trobar en el nom de *joglar dormidor* els precedents d'una tradició antiga mantinguda encara en temps posteriors. Segons ens diu H. Anglès, en els temps d'Enric IV de Castella, trobem «... et otros instrumentos mas suaves y dulces sonaban en dicha sala, a la puerta de la Cámara donde dicho señor Condestable durmía». Veg. H. ANGLÈS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Madrid 1941, vol. I, pàg. 32.

¹² Resulta curiós remarcar que S. de COVARRUBIAS en el seu diccionari *Tesoro de la lengua castellana* (a. 1611), defineix també com a *instrumentos de voca* els instruments de vent-fusta, com per exemple la *flauta*, *orlo*, *chirimia*, *churumbela*, etc. Possiblement això podria ajudar-nos a aclarir la veritable significació dels nostres vells *joglars* i *ministrers* de

(de flat), cal distingir entre els instruments de vent-fusta (flautes, xeremies, dolçaines, etc...) i els de vent-metall (cornetes, nafils, trompes, trompetes, etc...).

A la cort castellana d'aquest temps, hi ha citacions amb referències molt semblants. De l'època d'Enric III (1390-1406) trobem aquest text:

... abia juglares que tañian graçiosos esturmentos de mano (*percussio*) e otros que tañian esturmentos de graciosas maneras, de la música de pulso (*cordes puntejades, amb plectre o sense*) e flato (*flat*) o tato (*secla*) e de voze (*cant*)¹³.

Més endavant (a. 1460), a la cort d'Enric IV (1454-1474), podem adonar-nos de la gran importància que ja havien aconseguit els *clarins* i les *dolçaines* a la música cortesana. Així ho veiem en aquest text referent a un següent:

Yva una copla de tres ministriles de duçaynas, que muy suave y acordamente sonavan...¹⁴

Heus ací doncs, els criteris:

a) **Classificació morfològica**, que ateny la naturalesa i les característiques generals dels instruments. Intento tot seguit, d'homologar raonablement aquests trets, dins l'àmbit dels segles XIV-XV, considerant sobretot les esmentades propietats:

Instruments de corda	{	amb arc . . . (viola, giga, rebec, rebab, monocordi, etc.)
		amb els dits (arpa, cedra, saltiri, cítola,....)
	{	puntejats
	{	(de ploma)
	{	amb plectre (viola, rota guitarra, llaüt, mandora, etc.)

boca dels segles XIV i XV, expressió imprecisa i que ha suscitat diverses opinions. Així doncs podem citar per exemple «El *juglar del boca* seria quizás el mismo *juglar* que se designaba también como *juglar de voz*, y que ejercitaba lo que llamaban los provenzales *joglaría de cantor*». Vid. ANGLES, H., *Historia de la Música medieval en Navarra*, Pamplona 1970, pàgs. 214-215.

¹³ ANGLES, H., *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, 1941, vol. I, pàg. 27.

¹⁴ ANGLES, H., *Idem*. vol. I. pàg. 31.

Instruments de flut (cat. <i>de boca</i> , cast. <i>de flauto</i>)	{ fusta o os (corn, corneta, flauta, xeremia, bom- barda, dolçaina) metall (trompa, nafil, trompeta, clarí)
Instruments de tecla . . (cast. <i>de tacto</i>)	. . orgue, exaquier, dulcemel, manicordi, clavicèmbal.
Instruments de cop . . . (cast. <i>de golpe</i> o <i>de</i> <i>de mano</i>)	. . cimbals, campanes, triangle, cèrcol de sonalls, castanyeta, pandero, pandereta, aduf, tambor, tamboí, timbal.
Altres instruments cornamusa, museta, chonis (angl., <i>Bladderpipe</i>), simfonia.

b) Classificació per mides, emprada per a diferenciar les magnituds relatives dels instruments; així ho palesen aquests textos: *cornamusa gran ab lo bordó* i *cornamusa major i la minor*; la *museta gran* i la *museta poca*, la *xelamia gran* i la *xelamia petita*, la *dolçayna* i la *mige dolçaina*, la *viola* i la *mige viola*, *òrguens grans* (fixes) i *petits orgues* (portàtils). Hom parla també de *flautes grans* i *flautes petites*, d'*arpa gran* i *arpa petita*, i fins i tot *arpes dobles* i *arpes sengles* o senzilles, segons tinguessin dues o una sola filera de cordes, respectivament.

c) Classificació per intensitat del so, referida particularment a les apel·lacions com *ministrers de música alta*, adequada per a ésser interpretada a l'aire lliure, i *de música baixa* o música de corda, corresponent a sales tancades, i de caire més suau.

Per extensió, hom aplica aquesta qualificació als instruments, distingint entre els *instruments alts* i els *baixos*, i no pas per raó del diapasó o tessitura de l'instrument (agut o greu), sinó atenyent només el timbre i la intensitat del so, *forta i brillant* en uns casos, *suau i apagada* en d'altres. Per tant, entre els *instruments alts* podriem incloure-hi les xeremies, bombardes, cornamuses, grans trompes, nafils, trompetes, timbals, etc...; mentre que les violes, rebecs, rebabs, flautes, saltiris, llauts, arpes, rotes, i també els petits orgues, musetes i simfonies, correspondrien a l'apartat d'*instruments baixos*.

d) Classificació diacrònica, referida a les mencions d'instruments *antics* o *moderns*, que palesen els documents. Així ho comprovem en una lletra de Joan I (1388), adreçada al seu cosí:

... vos responem que si v'ens enviats Olin e Johan de Besses, ministrers vostres, ab los sturments vells per ço com tenen de la guisa vella los voldriem oyr, car de la novella ja n'havem oyts prou....¹⁵

Aquesta carta ens manifesta l'insaciable apassionament que Joan I sentia pels instruments, per tal com poc temps abans havia enviat Everlí a Flandes per a comprar instruments de *novella guisa*; la lletra esmentada prefereix els de *guisa vella* (que segurament eren els tradicionals, existents l'any 1380). Cert que a les darreries del segle XIV sorgiren certes novetats en la *viola d'arc* i el *dulcema*; apareixen els primitius *clavicordis*, les *trompetes bastardes*, les *trompetes plegades*, els *clarins*, etc., que assoliren una pràctica habitual en el segle XV.

Els joglars, ministrers i trompetes

Per l'observació de les referències esmentades fins ara, hom pot comprovar que els noms dels instruments gairebé sempre es relacionen amb la denominació del *joglar* o *ministrer* que els fa sonar; posat que ambdues tasques assoliren sempre un paper molt destacat a la vida musical de les corts medievals, crec que serà oportú de tractar breument sobre el sentit, la significació i l'ús d'aquests noms.

Direm primerament que el mot *joglar* deriva del llatí *ioculator*, i que des del segle VII és emprat a l'Europa Central per a designar la persona que feia divertir-se o esplaïar-se al rei o al poble, amb les seves dances, cants, històries, acudits, etc. El mot *joglar* no apareix als països hispànics fins a principis del segle XII.

Des del segle XI havia sorgit emperò, el mot *trobador* (del llatí *tro-pare*, trobar), per a designar al poeta i músic més cult, que no era pas executant o intèrpret. Bé que de vegades el *joglar* s'esdevingués poeta o músic instrumentista, el seu àmbit habitual d'actuació consistia a cantar poesias d'altri i a tota mena d'activitats malabàriques; en canvi el *trobador*, malgrat que alguna vegada cantés i s'acompanyés d'algun instrument en públic, no ho feia pas per ofici, per tal com la majoria d'ells eren personatges d'alta posició social dins l'univers del feudalisme, i cercaven en la poesia i la música un complement de l'ideari cavalleresc.

¹⁵ GÓMEZ, M.C., *La música en la Casa Real Catalano-aragonesa (1336-1432)*. A la fi del primer volum hi figura una copiosa col·lecció de 287 documents, transcrits íntegrament en la seva redacció original i ordenats cronològicament. Per això d'ara en endavant, per a indicar la font de procedència dels documents que anirem veient al llarg de l'article, extrets d'aquest llibre, direm solament: GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, (Doc. 101).

A finals del segle XIII s'anà delimitant llur camp d'actuació, restant el molt *joglar* cenyit al qui feia sonar els instruments. Així i tot, des de la segona meitat del segle XIV, el *joglar* cortesà, a més d'haver perdut gairebé del tot la pràctica de l'art poètica, romangué dedicat a l'ofici de simple músic instrumentista, i des d'aleshores el mot *joglar* fou substituït paulatinament pel de *ministrer* (del llatí *ministerium*, francès *menestrel*), per tal com els cantors i músics de les cases senyoriales franceses, essent oficials adscrits a la casa del seu senyor, preferiren, des de les acaballes del segle XII, anomenar-se *menestrels* com els altres servidors domèstics, en lloc de l'arcaic i vulgar apel·latiu de *jongleur*. Des d'aquell temps, l'apel·latiu *ministrer* fou adoptat arreu d'Europa per a designar concretament al músic instrumentista al servei de les cases nobiliàries.

Quant a la cort catalano-aragonesa, on la música havia assolit tanta importància, veiem com a partir de 1350, la denominació de *joglar* tan emprada en els segles XII i XIII, desapareix a poc a poc, fins a ésser substituïda per la de *ministrer*. Més esporàdicament veiem la de *trobador*; així, l'any 1372 hom cita Andreu Gascó, *trobador de dansas*, i a 1381, Pere Rius, *trobador de cançons*¹⁶.

La missió dels ministrers consistia doncs, a interpretar música a la *cambrà reial*, per a esplai de la cort i magnificència de les festivitats cíviques i religioses, adés públiques, adés familiars. Anava també al seu càrrec la música extralitúrgica de les processons, rogatives i pregàries públiques.

Vegem tanmateix el que diu el rei Pere el Cerimoniós en les *Ordinacions de Palau* (a. 1344):

... volem e ordenem que en nostra cort juglars quatre degen ésser, dels quals dos sien trompadors, e lo ters sia tabaler e lo quart trompeta.

per tal que toquessin sempre durant el menjar.

Disposa l'esmentat rei l'any 1356 que les *cobles de crides* (pregoners) siguin formades per:

... un trompador (sonador de trompa), un anafil·ler (id. nafil), un xerameller (id. xeremia) e un tabalet (id. tamboril).

o bé per

... dos trompadors, un trompeta e un tabaler¹⁷.

¹⁶ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, vegeu pàg. 70.

¹⁷ ANGLÈS, H., «Els ministrers i cantors al servei dels Comtes-Reis de Catalunya-Aragó al segle XIV», *Revista Musical Catalana*, n.º 258-262, pàgs. 150-166, Barcelona 1925.

En una lletra del 1361, el mateix rei diu:

... com haïam fretura aci de juglars, vos manam que encontinent e sens triga nos trametats II trompadors, II naffilers e I tabaler...¹⁸

A través d'aquests textos podem observar que des de mitjan segle XIV, els *trompadors*, *nafilers* i *trompetes* o *trompeters* de la cort catalano-aragonesa, es van independitzant dels juglars, ministrers i altres músics de la cambra palatina, formant un petit conjunt a part (*cobles de crida*, *cobles de dansa*, etc.), separació que es palesa ja a l'inici del segle XV; durant la primera cinquantena, a la cort d'Alfons el Magnànim formen un grup especial les *trompetes* (rectes i plegades) amb els *tabals* (exceptuant les trompetes bastardes o trompetes de ministrer), al servei personal del rei o de determinada casa o senyor de la noblesa. Per això les trompetes, els clarins, els tabals, etc., duïen sempre penjades les banderoles amb l'emblema o l'escut de la casa nobiliària a la que pertanyien, amb independència de la resta dels músics ministrers de la cort.

A finals del segle XV, la banda de trompetes del rei Ferran el Catòlic, que estava al seu servei exclusiu, era formada per set trompetes de plata, ricament ornades, i quatre tabals; un altre conjunt similar posseïa la reina Isabel; els *trompetes* de la qual eren sempre assimilats als oficials d'armes de la cort, amb total independència dels ministrers-músics.

II

Un tríptic singular

A la Reial Acadèmia de la Història de Madrid, i procedent del Monestir de Pedra (Saragossa), podem contemplar un esplèndid reliquiari de grans proporcions, on hi era venerada una Hòstia miraculosa; reliquiari en forma de tríptic, que posseïx unes belles i interessants pintures obrades l'any 1390 —segons consta a la inscripció— durant l'abaciat de Martí Ponce de León.

Cal destacar, a més de la seva vàlua arquitectònica, la importància i arrelament que assolí a la cort catalano-aragonesa l'esmentat monestir, construït entre 1195 i 1278 sota la influència del de Poblet; començat doncs per Alfons I i enllestit per Jaume I, gaudí sempre d'un poderós suport reial, la qual cosa comprovem per l'acumulació de notable riquesa en ornaments i mobiliari.

¹⁸ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. nº 4.

No coneixem l'autor d'aquestes pintures, bé que algú hagi suggerit que podia tractar-se de Guillem Levi, de qui posseïm notícies entre 1378 i 1407¹⁹. Certament que l'autor emperò, coneixia perfectament l'art islàmic i possiblement el dels barcelonins germans Serra, per tal com les influències moresques i italianes, enquadrades en l'art aragonès de l'època, s'hi palesen a bastament.

A la taula central del retaule hi ha unes escenes de la infantesa i la Passió de Jesús, així com alguns bustos de sants; a la cara interna cadascun dels porticons o taules laterals del tríptic, hi figuren quatre àngels músics tocant instruments. (Fig. 1 i 2).

Si ens fixem detingudament en els instruments reproduïts, podrem observar que tots (llevat de l'*orguenet* o *orgue portatiu*) són instruments de corda, i per tant qualificats com a instruments de *música baixa*; des d'un altre punt de vista, com a instruments de *vella guisa*, per tal com gairebé tots eren habituals des del segle XIII, bé que amb algunes diferències morfològiques.

Es evident que tant els instruments d'aquest tríptic com els reproduïts en el sostre de la capella del *Palau Dalmaes* (Fig. 3) són essencialment els mateixos, i corresponen a l'instrumentari emprat a la cort catalano-aragonesa a finals del s. XIV. Una comparació entre les dues fonts iconogràfiques ens palesa la cura en la tria i selecció dels instruments més aptes per a cada cas i circumstància.

A la volta de la Capella Dalmaes hi ha una clau amb la representació del Naixement i Adoració de l'infant Jesús; la resta de la volta és plena d'àngels que expressen llur joia amb les veus i els instruments, fent corpori el cant de Glòria. Es per això que al costat de les arpes, salteris, flautes, orgues, llaüts, mandores, etc. (instruments *baixos*), hi figuren també d'altres instruments de forta i brillant sonoritat: trompes, trompetes, xeremies, timbals, címbals, ferrets, castanyetes, campanes, etc. (instruments *alts*), potser més idonis per a expressar la joia pel naixement de Jesús.

A les pintures del tríptic en canvi, hi trobem set instruments de corda i un orguenet, interpretats per vuit àngels que vetllen permanentment la Forma Eucarística, acompanyant-la amb música dolça i suau, tal i com correspon a aquest cas, on és creat un ambient de devoció.

Aquests instruments són els habituals a la pintura catalano-aragonesa d'aquells temps (ss. XIV-XV), especialment als retaules de te-

¹⁹ Vegeu la gran *Historia de España*, en 5 vols., publicada per l'Institut Gallach de Barcelona a. 1935, vol. III, pàg. 353.

ma eucarístic o marià. Hi ha nombrosos exemples arreu de Catalunya, Aragó, València i les Illes Balears (Veure figures 12 - 17). De vegades sorgeixen d'altres instruments, com les *dolçaines*, el *tamborí de corda amb flaviol*, i també *clarins*, *trompes*, *timbals* i *panderos* a l'iconograma de la Coronació de la Verge, tal i com ho reflecteix, per exemple, la coneguda obra de Fra Angelico, obrada entre 1430-1435²⁰.

Referint-nos ara concretament als instruments del tríptic que estudiem, designarem com a Taula 1 (Fig. 1) a la que comprèn, d'esquerra a dreta, quatre àngels músics fent sonar un *orgue portatiu* (*orgue de coll*), una *petita viola d'arc* (*mige viola*), una *arpa doble* i un *saltiri* del tipus de cítara triangular. L'altra, que anomenarem Taula 2 (Fig. 2), conté un *llaüt*, un *rabeu*, una *viola de roda* i una *mandura* (*llaüt guitarrench?*).

Hem de precisar que aquest petit instrumentari presuposa una selecció entre els instruments de l'època, la representació d'alguns dels quals esdevé ben inusual (*mitja viola*, *arpa doble*, el tipus esmentat de *viola de roda*, el *portatiu* i el *saltiri* o *micanon*). Quatre són de tipus llatí o europeu, i altres quatre evidencien una procedència aràbiga.

Tots aquests instruments estan admirablement reproduïts amb una gran precisió de detalls; de la perfecció que se'n resulta hom pot pensar que s'escau evident que l'autor copià realment els instruments, reflectint-hi a més la correcta manera de tocar-los. Aquesta qualitat i riquesa excepcional m'ha fet pensar que potser no esdevindrien idonis per a la pràctica musical d'un centre cistercenc, com l'esmentat Monestir de Pedra; potser caldria suposar que el model concret procedís de la Reial Casa.

Tot plegat resulta més probable si tenim en compte que Joan I fou un rei entusiasta i apassionat per la música, amb una insòlita afició per a col·leccionar instruments, i els que figuren en el tríptic poden ésser considerats com a veraders joiells, propis del luxe i el refinament d'aquella cort; un altre detall abona a favor d'aquesta hipòtesi, i és que la majoria dels instruments ací representats, es troben entre els preferits d'aquell monarca.

Passo ara a tractar amb major detall, tot seguint l'ordre abans esmentat, de cadascun dels instruments reproduïts en el Tríptic, així com d'altres que s'hi relacionen, assenyalant els trets característics del seu procés històric.

²⁰ MAX SAVERLAND, *Die Musik in der Europäische Malerei*, Leipzig 1922, pàgs. 30-35, i també KINSKY, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1930, pàg. 50.

III

Els instruments de la Taula 1

Tal i com hem vist anteriorment, en aquesta primera taula del Tríptic (cada una amida aproximadament 1 x 1,5 m.) hi trobem representats un *petit orgue*, una petita *viola d'arc*, una *arpa* i un *saltiri* (Fig. 1); tots ells seran objecte d'un estudi particular.

Els petits orgues portatius (*petits ôrguens*)

L'orgue fou un instrument molt antic, per tal com a finals del segle IV ja trobem testimonis verídics de l'existència d'un orgue amb manxes a Bizanci, ciutat que es convertí en un verdader centre de fabricació que envai tot Europa. Sembla que a finals del segle V ja eren fabricats a Espanya, i bé que en un principi fós un instrument de caràcter profà, molt aviat fou adoptat habitualment a les esglésies d'aquells temps, incrementant-se i difonent-se el seu ús a totes les esglésies d'Europa Occidental, particularment a França, Alemanya i Anglaterra.

La referència més antiga d'un orgue a Catalunya és de l'any 888, construït a iniciativa del bisbe Gormarus de Vic (61 anys després del més antic de França) i destinat a l'ús litúrgic de l'església de Tona; un altre document del 972 ens parla d'un altre instal·lat al monestir de Sant Benet de Bages, molt ben construït i més important que l'anterior; cal suposar que en aquest temps també hi havien orgues a d'altres catedrals i monestirs catalans.

En els transcurso dels segles XI i XII, a més dels *grans orgues* de les esglésies, sorgiren els *petits ôrguens*, que consistien en dues varietats d'orgues petits. Aquests instruments foren coneguts a tota Europa amb els noms de *positiu* i *portatiu*, respectivament.

A l'*orgue positiu* calia que una altra persona accionés les manxes, a part de l'executant; a l'*orgue portatiu*, en canvi, una sola persona era suficient per a tocar-lo.

Una carta de Pere III, de l'any 1383, diu:

... volem e us manam que prestets a la dita seu (de Barcelona), les orguens nostres qui son en la nostra capella del nostre palau maior de Barcelona [Tínel], ço es, aquells qui estan en terra...²¹

bo i referint-se sens dubte als *orgues positius* (*orgues de peu*).

²¹ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n.º 222.

1. Aquest primer tipus d'orgue portàtil fou conegut a Catalunya amb el nom d'*orgue de peu*, *orguenet* o *positiu*, per a diferenciar-lo del *portatiu*; bé que la mida fós petita, l'instrument, amb pedals o sense, se suportava al terra o sobre una tauleta; posseïa només dos jocs de flautes (sovint tapades, per a guanyar espai) i no pas tubs de llengüeta; l'àmbit del teclat abarcava tres octaves i mitja. Un exemplar típic d'aquest instrument el trobem magníficament representat en la famosa pintura de Van Eyck, a l'altar de Gant (s. XV)²². Durant l'Edat Mitjana, aquest tipus d'orgue esdevingué l'instrument preferit a les corts europees, tant a la pràctica religiosa com profana, i el seu ús es mantingué fins al segle XVIII.

En una altra carta del rei Joan I, de l'any 1394, podem llegir:

... Direts al dit frare [f. agostí, sonador d'orguens] que no li cal aportar exaquier, rota, ni arpa, ni altres orguens de peu, car de tot havem nos aci assats...²³

2. El segon tipus d'orgue portàtil o *portatiu*, anomenat *orgue de coll* a la cort catalano-aragonesa (i també *orgue de mà*), era més petit i només s'emprava en els conjunts per als seguicis i processons; generalment es penjava al coll de l'executant o se suportava damunt d'una base, amb el teclat cap a fora, que tocava la mà dreta, mentre l'esquerra accionava les manxes triangulars de la part posterior. Aquest *orgue portàtil* era construït habitualment amb tubs de llengüeta, però no posseïa registre, és a dir, que tenia tants tubs com tecles, i cada tecla feia sonar un sol tub. Els primers instruments d'aquest tipus sorgiren a Europa durant el segle XII, aconseguint llur puixança en el XV, fins a la seva desaparició en el XVI.

En una carta del rei Ferran I, de l'any 1415, hom llegeix:

... e paguets a Xrispoffol de Pisa, sonador dels orguens de la nostra capella, quaranta tres florins d'or d'Aragó, los quals nos li manam donar per comprar uns *orguens de coll*, per servir e us de dita capella...²⁴

(el subratllat és meu)

El Dr. Hans Hickmann, que publicà una esplèndida monografia sobre aquest instrument²⁵, arriba a conclusions molt interessants, com és ara, que degut a la posició de la mà sobre el teclat, l'interpret es veia

²² *Id.* nota n° 20, pàg. 11, entre moltes altres reproduccions de llibres.

²³ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 245.

²⁴ GÓMEZ, M.C., *Id.* Doc. n° 261.

²⁵ HICKMANN, H., *Das portativ*, Kassel 1936.

obligat a realitzar les escales només amb dos dits; una altra observació important és que les escales dels primers orgues portàtils no eren ni diatòniques ni cromàtiques, sinó selectives i ajustades solament a les notes habituals al tipus de música pròpia de l'instrument. Fins i tot en el cas que el *portatiu* tingués algun «control» en el teclat, una palanca o corredora, només serviria per a prolongar certes notes, com si fossin un pedal, però no per a accionar registres. Moltes representacions d'aquests orgues *portatius* poden ésser contemplades a les catedrals de València, Toledo, etc., i també a la pintura religiosa catalana del segle XIV.

Aquest *orgue de coll* o *portatiu* és el que, pel que sembla, trobem reproduït al nostre Tríptic (Fig. 4). Es tracta d'un instrument acuradament construït, i decorat a l'estil gòtic italià, d'una morfologia molt semblant als *portatius* que hom pot veure en algunes pintures toscanes del segle XIV.

Però si ens fixem més detingudament en els detalls d'aquesta reproducció, podrem observar que l'àngel músic que toca aquest *portatiu*, és l'únic que a la seva formosa dalmàtica de color blau hi duu brodat en or, la divisa dels reis d'Aragó, a l'inrevés dels altres àngels, les dalmàtiques dels quals porten simples motius ornamentals. Certament que només és un detall, però potser podria tenir alguna significació especial.

També podem veure clarament representada en aquesta figura, la posició de les dues mans: mentre la dreta polsa el petit teclat, l'esquerra subjecta la part inferior de la manxa, accionant el mecanisme.

Una gran abundància de citacions d'aquests *petits òrguens* la trobem en documents de la cort catalano-aragonesa el segle XIV i principi del XV; la referència d'aquest instrument sovintega conjuntament amb l'*exaquier*, que posseïa gran afinitat amb els petits orgues, i molt especialment amb el *portatiu*.

L'any 1338, el rei Joan I demana al Vescomte de Roda que:

... Johan dels orgues... aport se'n los en exaquier e los petits òrguens...²⁶

El mateix any, Johan I escriu al seu germà, el Duc de Borgonya, demanant-li que li envii un ministre dels seus, *Johan dels orgues*, expert en la interpretació de l'*exaquier* i els *petits orgues*. Es mostra impacient per a tenir-lo al seu servei, i encarrega que

... digats al dit Johan que aport lo llibre on té norades les estampides e les altres obres que sab sobre.l exaquier e los òrguens²⁷.

²⁶ PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901, pàgs. 64-67.

²⁷ PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901, pàgs. 64-67.

Aquests textos ens fan veure les afinitats i similituds que hi havia entre els *petits òrguens* i l'*exaquier*, i per això creiem oportú de tractar sobre aquest instrument, bé que de manera breu, per tal com la reproducció del típtic podria ésser considerada com a un primitiu tipus de *claveciteri*.

Cal fer notar que, quant als instruments de *corda* i *tecla*, hom pot atribuir una major antiguitat i tradició als *clavicordis* que als primers *clavicèmbals*, que no sorgiren fins a mitjans del segle XIV amb el mot català d'*exaquier* o castellà *escaque*, essent molt nombroses les cartes de Joan I que parlen del famós instrument, anomenat *eschaquier* pels poetes francesos de l'últim terç del segle XIV.

L'exaquier

Sembla que el primer instrument d'aquest tipus fou construït per un francès l'any 1360²⁸, que el va regalar a Eduard III d'Anglaterra, on s'anomenà *checker* (taula d'escacs), i això explica que Guillaume de Machaut l'anomeni, en la seva obra poètica, *Eschaqueil d'Anglaterra*²⁹.

Durant molts anys hom parlà i discutí sobre quin tipus d'instrument podia ésser aquest enigmàtic *exaquier*. No obstant, el Dr. Hans Hickmann aclarí a bastament la qüestió, i després d'un documentat estudi arribà a la conclusió que l'*exaquier* podia haver estat un instrument de corda estretament relacionat amb l'*orgue portatiu* pel que fa a les mides, forma, posicions de les mans i possibilitats musicals. Consistiria doncs, en un *micanon* o saltiri de «mitja ala», d'una grandària un xic major que l'habitual, col·locat verticalment i dotat d'un mecanisme primitiu que permetia de puntejar les cordes amb l'ajut d'un petit teclat.

Tot plegat sembla confirmar-se per les nombroses lletres de Joan I al Duc de Borgonya, germà seu, a qui demana sempre:

... un ministrer entre els altres, que és abte de tocar exaquier e los petits òrguens³⁰

en una altra carta li diu:

... car nos li darem semblants profits que acostumam de donar als ministrers nostres, a aporr-se'n lo seu exaquier e los petits òrguens³¹.

²⁸ SACHS, C., *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurion, 1947, pàg. 319.

²⁹ GRILLET, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris 1901, vol. I, pàg. 157.

³⁰ PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901.

³¹ PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901.

El 1388 des de Monçó, Joan I escriu a Joan de Murtra:

Entès havem que a Devesa ha un sturment semblant d'òrguens qui toca ab cordes, manat-os que.l comprets et que nos trametats de continent...³²

Sempre fou l'*exaquier* una obsessió de Joan I, però sembla que l'any 1388 palesa un desig més fervent.

Encara el 1415, éssent Alfons (després Alfons V) príncep primogènit, demana a manllevar un *exaquier*, dient:

... Com nos façam fer a València un orgue e un esquaquer, e atrobem gran plaer en semblant esturment, vos pregam affectuosament que.l vostre scaquer nos prestets entretant...³³

Tant les coses dites fins ara, com les que tractarem més endavant, ens permeten de confirmar la gran importància que tingué la música i els instruments a la cort catalano-aragonesa de finals del segle XIV i principis del XV. El Palau Reial de Joan I a Barcelona esdevingué llavors un centre musical de primera magnitud, que mantingué una constant relació amb els més importants d'Europa (especialment de França) i fou també a les darreries del segle XIV quan la polifonia de l'*Ars Nova* fou menada a les últimes conseqüències, sorgint obres d'una audàcia, perfecció i refinament mai no assolides fins a l'època, les quals fonamentaren els precedents d'aquella puixant escola flamenca del segle XV.

La viola d'arc (cast. *vihuela de arco*)

Al costat de l'àngel músic que sosté l'orgue portatiu, podem veure'n un altre que fa sonar una *petita viola* o *viola d'arc*, primorosament reproduïda, que suporta damunt el muscle (Fig. 5). L'esmentada viola duu cinc cordes, bé que la cinquena sigui un bordó lliure.

La *viola d'arc* medieval (llat. *fidula*, > *vitulus*), fou l'instrument més apreciat a la música culta durant tota l'Edat Mitjana, i tanmateix el venerable i més antic avantpassat europeu de l'actual violí; esdevingué sempre l'instrument preferit dels joglars i trobadors gairebé a totes les corts d'Europa, conjuntament amb l'*arpa* i la *cítola*.

³² PEDRELL, F., *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901.

³³ ANGLES, H., «La música en la corte del Rey Don Alfonso V de Aragon, el Magnánimo (1413-1420)», *Spanische Forschungen* a. 1940, pàg. 346, des d'ara el citarem solament com *Magnánimo* 1940.

El famós teòric Johannes de Grocheo, gran mestre de París a finals del segle XIV, ens diu que els *instruments de corda* eren els que gaudien d'una major consideració pel que feia a la interpretació de les formes musicals coetànies, però afegeix que d'entre tots sobressurt la *fidula* o *viola d'arc*, per tal com

... in se virtualiter alia continet instrumenta³⁴.

Fou la *viola*, al costat del *rabec* o *giga*, l'instrument d'arc més representatiu de la música artística de l'Edat Mitjana.

El mot prové del baix llatí *fidula* o *fiducula*; *fidel* als països nòrdics, *fiddle* als anglosaxons, i d'ací els noms de *viola*, *violla*, *vihuela*, *vielle*, *fi-deille*, etc. A Catalunya *viola* (prov., *viula*), i a Castella, des del segle XIII, *viola* o *vihuela de arco*.

La modalitat de *petita viola* que figura en el Tríptic, és una derivació de menor grandària de la *fidula* o *viola* corrent, que a la cort catalano-aragonesa solia ésser anomenada *mitja viola* (*mige viula*). L'any 1371 el príncep primogènit Joan escriu al seu secretari, dient-li:

... que'ns comprasets un laut bo e fi guitarenny... e una viola petita bona e fina...³⁵

Crec interessant d'insistir sobre el procés evolutiu de les violes, pel que fa a la forma de la caixa, perquè, a més de l'evident relació amb les tècniques d'execució, assoleix importància pel que fa a l'aparició d'altres instruments que se'n deriven, com la *cítola*, la *viola de ploma* i la *guitarra* (vegeu la *Simfonia*).

Les *violes d'arc* europees dels segles XI i XIII sorgiren amb formes molt diverses segons les diferents contrades. Així, per exemple, hom troba violes esveltes i en forma de pera a l'Europa Occidental, i instruments en forma de pala o espàtula a l'Europa del Sud, mentre que al Centre d'Europa, apareixen instruments amb forma oval o gairebé circular; la *viola* en forma de 8 sorgeix a l'Europa Occidental a partir del segle XII.

En el segle XIII es fa habitual el tipus de *viola* de cinc cordes i amb la caixa ovalada, bé que excepcionalment trobem encara instruments peri-

³⁴ Ens diu Grocheo en el seu tractat *Musica Vulgaris*, entre altres coses «inter omnia instrumenta cordosa visa a novis viella videtur prevalere... viella in se virtualiter alia continet instrumenta... in viella omnes formae musicales subtilius discernuntur», vegeu pàg. 47 de «Los instrumentos musicales en la España medieval», *Miscellanea Barcinonensis*, vol. XXXV i XXXIII, 1973 de LAMANA, J.M.

³⁵ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 161 i 154, respectivament.

formes amb una, dues o tres cordes, sobre tot a l'Europa Central, en els segles XII i XIII. Posteriorment, el contorn de les *viòles* va adquirint la forma estrangulada, és a dir, amb cintura semblant al cos de les guitarres, tipus morfològic que dominarà en els segles XIV i XV, bé que es mantinguin esporàdicament les de cos oval.

Son nombrosíssimes les referències textuais de la *viola* a l'àmbit de la cort catalano-aragonesa, que deixo de banda per tal de no recarregar excessivament aquest article.

La viola de ploma (cast. *vibuela de péñola*)

En el transcurs dels segles XII i XIII, veiem sobretot a Espanya i Itàlia, que la *viola d'arc* pot ésser tanmateix «puntejada» amb un plectre, tal i com podem comprovar pels nombrosos testimonis iconogràfics.

Aquesta *viola de plectre*, coneguda ja des del segle XII (a l'igual de les *cítoles*) inicialment no fou altra cosa sinó l'aplicació del plectre a la coneguda *viola*, en comptes de l'arc; aquest instrument ja caracteritzat, correspon a l'anomenada *vibuela de péñola* per l'Arcipreste de Hita i *viola de ploma* a la cort catalano-aragonesa. Recordem un document de l'any 1352, en el que s'hi diu:

... lo senyor Infant (Joan) li manava donar graciosament per ço com li tochava l'esturment de ploma appellat viola...³⁶

És evident que Itàlia, i sobretot Espanya, no podien renunciar a la perfecció dels instruments d'arc, bé que al mateix temps volguéssim mantenir el tradicional polsat o puntejat, que tant els plaïa i tant s'adequava al caràcter artístic d'aquests pobles. Aquest fet resta confirmat per tal com a finals del segle XIII, quan la Itàlia meridional es trobava sota el domini de la casa d'Aragó, són citats en uns inventaris de la casa d'Este, unes *viòle alla napoletana*, conjuntament i contraposades amb d'altres *viòle da arco*³⁷.

Aquesta *viola de ploma* del segle XIV seguí sempre, quant a la seva forma, la *viola d'arc* de cos estrangulat, i amb la tapa del fons lleugerament abombada; però esdevingué eclipsada per la puixança de la *guitarra* des de l'inici del segle XV, amb la qual cosa ambdós instruments s'anaren identificant i fusionant en el transcurs d'aquest segle,

³⁶ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 161 i 154, respectivament.

³⁷ SACHS, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, pàg. 212.

fins al punt que a mitjan del segle XV la *vihuela* (cast.) i la *guitarra* (ambdues amb plectre) a Espanya i Itàlia es troben pràcticament homologades, amb la mateixa forma del cos estrangulat, cèrcols, fons pla, claviller de pala, roseta central, etc.; però a les acaballes del segle XV hom prescindeix del plectre, i els dos instruments són puntejats amb els dits.

Sembla molt probable doncs, que des de finals del segle XV, la *viola de ploma* anés perdent importància, fins a caure en desús davant la popularitat de la *guitarra* i la puixança del *llaüt* a la música culta; així ho veiem a la cort castellana i a la catalano-aragonesa, on el *llaüt* i la *guitarra* són cultivats gairebé exclusivament dins l'àmbit dels instruments d'aquest tipus. En parlaré novament en tractar de la guitarra.

En el darrer terç del segle XV, perdut ja l'ús del plectre, que s'esqueia inservible per a interpretar la polifonia, sorgí la nova tècnica de la pulsació amb els dits, tornant altra vegada la importància de la *viola de pòls* o punteig, i iniciant-se en el segle XVI un resorgiment com a nou instrument i amb el nom de *vihuela de mano* (cast.; cat., *viola de mà*), amb les mateixes cordes i semblants possibilitats que el *llaüt*, i en competència amb aquest instrument.

Iniciat ja el segle XVI, hom parla de la *viola de mà* (cast. *vihuela de mano*) i de la *guitarra* com d'un mateix instrument, perquè les úniques diferències consistien en el nombre de cordes (6 i 4, respectivament) i potser també en llur ornamentació, per tal com mentre la *viola de mà* fou aristocràtica per excel·lència, preferida per les classes nobles i l'ambient dels palaus, la *guitarra* esdevingué especialment estimada per les classes senzilles i populars.

La guitarra

Durant el segle XIII apareix a la Península Ibèrica, segurament començant per Andalusia, un nou instrument, derivat també de la *fidula* (a l'igual de la *viola de pala* i la *cítola*), que encara que manté el caràcter llatí (caixa amb cèrcols, fons pla, etc...), se li afegeixen alguns trets de tipus aràbig-persa, com el claviller zoomòrfic, les clavilles de costat, roseta central, mànec amb trasts i el cordal frontal del *llaüt*, en comptes del típic cordal de les violes.

Es tracta doncs d'un instrument que assumeix elements llatins i islàmics (és sovint reproduït a les miniatures de les *Cantigues d'Alfons X el*

*Savi*³⁸), tal i com el mateix nom indica: procedeix del grec *θύρα*, el llatí *cythara* i l'àrab *qitāra*. Cal tenir present que amb el mot *guitarra* ens referim sempre a la *guitarra llatina* que anomena el Arcipreste de Hita, per tal de diferenciar-la de la *guitarra moresca* (cast., *guitarra morisca*), ambdós instruments de caràcters generals ben similars, bé que aquest darrer posseeixi uns trets específics totalment àrabs, i del qual tractaré més endavant, amb el *llaüt*.

Podríem considerar la guitarra com a germanastra més jove de la *citola* i la *viola de ploma*. Tot plegat ens indueix a pensar que la guitarra és un instrument hispano-àrab, la terminologia hispànica de la qual esdevé possiblement el primer nexa europeu del qual provenen les altres.

A partir del segle XIII, ja trobem representades verdaderes *guitarres* en les escultures de les nostres catedrals (León, Burgos, Pamplona, etc.), i semblantment al que succeeix amb el *llaüt*, veiem que a partir del 1300 la *guitarra* es difon arreu d'Europa, gaudint de gran estimació i popularitat juntament amb la *citola*.

En el segle XIV el cos de la guitarra va seguint la forma coetània de la *viola* (cos estrangulat amb muscles rodons), i en el segle XV, *guitarres* i *violes* es fusionen pràcticament, sota la influència del *llaüt*. Característiques comunes foren, a més de les pròpies i les genèriques dels instruments puntejats, la forma del cos estrangulat, l'adopció del cordal frontal i la roseta del *llaüt*, bé que els dos tipus de clavillers, el de capçal tallat (que evoluciona cap a una forma de cargol) amb clavilles laterals, i el pla, amb clavilles sagitals, coexistiren durant algun temps. Finalment fou adoptat el claviller de pala, que atorgà gairebé del tot la morfologia actual.

Així doncs, des de finals del segle XIV i durant el segle XV la *guitarra*, d'arrels hispano-àrabs, fou l'instrument típicament hispànic, el nom popular del qual fou preferit al de *viola* (cast., *vihuela*), bé que ambdós instruments i llurs tècniques s'havien homologat pràcticament, fins al punt que molt sovint arribaren a confondre's els seus noms; ambdós posseïren probablement quatre o cinc ordres de cordes de la *viola*.

³⁸ LAMAÑA, J.M., «Los instrumentos musicales en los códices escorialenses» a *Las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio*, disc de la col·lecció *Monumentos históricos de la Música española*, del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1979. En aquest llibret podem veure reproduïdes totes les miniatures amb instruments musicals del *Codex Princeps* (a. 1280). Al llarg del nostre article apareixen algunes referències als instruments reproduïts en les esmentades miniatures; amb l'objecte de simplificar aquestes referències les citarem solament amb el número de la cantiga corresponent. En el present cas direm *Cantigas* n° 10 i 150.

Alguns il·lustres autors s'han preguntat de vegades amb certa estranyesa, perquè entre els instruments de corda preferits a la cort dels Comtes-Reis, al costat de l'*arpa* trobem solament la *guitarra* i el *llaüt*; en canvi, el nom de «vihuela», tan conegut a Espanya, desapareix dels documents de la Cancelleria d'Aragó des del segle XIV, i no el trobem en tot el segle XV. El mateix passa en allò que es refereix a la cort de Castella, fins al temps dels Reis Catòlics, en que novament reapareix la «vihuela», no trobant-se citació en aquella cort de la *guitarra*, almenys en tot el que es refereix al seu nom.

Tot i això, observant detingudament fets i circumstàncies, veiem que aquestes rareses esdevenen més aparents que reals, per tal com la denominació italiana i catalana de *viola* posseïa el mateix significat que el castellà «vihuela»; s'escau doncs ben natural que la denominació de la cort catalano-aragonesa fos la de *viola* o *viula*.

Per altra banda, en aquell temps, amb el simple nom de *viola* hom acostumava d'al·ludir (almenys a la cort catalano-aragonesa) a la *viola d'arc*, instrument que en la música culta medieval posseï major importància que la *viola de ploma* (cast., *vihuela de pñola*). D'acord amb aquests fets, sembla que l'ús dels noms de *guitarra* i *viola* (ambdós amb plectre) esdevindria simplement una qüestió de preferències segons els temps i els llocs. La diferenciació és terminològica i no pas instrumental.

El teòric flamenc Johannes Tinctoris (segona meitat del s. XV) ens ho confirma en el cèlebre tractat *De inventione et usu musicae* (1484), quan ens diu que la guitarra (*hispanorum inventio*) s'anomenava *viola* a Itàlia i *vihuela* a Espanya. Recordem tanmateix que avui dia a Portugal anomenen *viola* a la guitarra, i sovint *vihuela* a Castella.

Tampoc podem oblidar que en el segle XVI el teòric Fray Juan Bermudo, en la seva obra *Declaración de instrumentos* (1555) designa el *llaüt* com a *vihuela de Flandes*, és a dir, com un altre tipus de *viola*, quan realment fou a l'intrevés; fou la *viola de mà* la que adoptà l'afinació i disposició de les cordes (requintades) del *llaüt*, la tècnica d'execució del qual fou aplicada a la *viola de mà*. Aleshores podem ben bé suposar, amb aquestes i d'altres referències, que ja en el segle XV el simple nom de *viola* (cast. *vihuela*) posseïa sens dubte un sentit genèric i ampli, i que per tant, igualment podia designar una *viola de mà*, una *guitarra* o un *llaüt*.

Una prova d'aquesta hipòtesi la veiem a la cort de Joan II de Castella, l'any 1414, on hi trobem Alfonso de Peñafiel, *tocador de guitarra del Maestre de Santiago*; en el mateix any rebien mercès del rei de Navarra, Alfonso de Toledo, Alonso de Carrión y Martín de Toledo, *juglares de la guitarra*. Entre d'altres joglars de la cort de Joan II hom cita:

... a Hans de Loge et Johan de Palentia, menestresos del rey de Castilla nuestro sobrino et uno de guitarra et el otro de laúd...³⁹

Semblantment succeeix a la cort d'Enric IV.

Un dels instrumentistes més cèlebres que durant molts anys serví a la cort d'Aragó, al servei d'Alfons el Magnànim, fou *Rodrigo de la guitarra*, citat al costat de *Johan de la viola*, *Ferrando*, *trompeta de casa nostra*; *Johan Calavila*, *Perinet Rino*, *Johan Verdet*, *ministrers de xelamía*; *Joan Monpalau*, *sonador de psalteri*, etc.⁴⁰

Veiem també que l'any 1427 el Magnànim mana que siguin donats:

... *tredecim solidos regales* de València, los quals per strens li atorgam al feel ministrer et sonador de laüt et de guitarra, Martí Bruna, cec del rey de Castilla.⁴¹

Anotem especialment el cas del ministrer Roderic de la *guitarra*, que durant tants anys serví a la reial casa d'Aragó i que sovint hi figura com a *ministrer de laüt*, la qual cosa ens indica que aquells músics sabien tocar diversos instruments, que alternaven segons les circumstàncies. Més tard, a l'època del Reis Catòlics, veiem repetir-se el cas de molts instrumentistes de *llaüt*, que apareixen tanmateix com a sonadors de *vihuela* (de mà) o *vihuela* d'arc.

El 1493 en aquella cort, trobem entre els oficials de la Casa Reial Rodrigo Donayre, «tañedor de *vihuela de arco*»; Alonso de Baena, «tañedor de *vihuela*»; Diego Medina, «tañedor» (de *vihuela*) de la cort castellana de la reina Isabel.

No ens ha de sorprendre doncs, que no fós citada la *guitarra* en la Cort dels Reis Catòlics, per diverses causes, però sobretot perquè l'instrument era idèntic a la *vihuela*, llevat del nombre de cordes (ordres), que eren 4 i 6 respectivament. El que ja ens sembla més rar, és que no hi figurin específicament els «tañedores de laúd», instrument que ocupà en aquella cort un paper importantíssim, tal i com es dedueix dels testimonis iconogràfics i d'altres referències.

Cal recordar només, que en l'Inventari que la reina Isabel de Castella féu fer el 1503, de tots els objectes servats al Reial Alcàsser de Segovia, al costat de diversos instruments (violes d'arc, flautes, xeremies, claviorgues, timpans, etc...) hi ha *tres llaüts* (cap «vihuela» ni guitarra). Ano-

³⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid 1924, pàg. 286.

⁴⁰ ANGLES, H., *La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo*, Madrid 1961, pàg. 91. Des d'ara el citarem: *Magnánimo* 1961.

⁴¹ ANGLES, H., *Magnánimo* 1961, pàg. 108.

tem que el 1496, amb el casament de la princesa Joana i Felip el Bell, es motivà un augment en les relacions socials i culturals entre la cort espanyola i la de Borgonya, on el llaüt ocupava un lloc d'indiscutible preferència a la música cortesana.

Anys més tard (1558), a l'inventari dels instruments de Maria d'Hongria⁴² (germana de Carles V), hom cita quatre llaüts, i en el de Felip II (any 1602)⁴³, hi surten citats onze llaüts i dues *tiorbes*, però cap «vihuela». Assenyalen tanmateix que a finals del segle XVI, quan sorgeix la *guitarra espanyola* de V. Espinel (que no era altra cosa que una *viola* [«vihuela»] de 5 cordes), desapareix del tot la *viola de mà*.

En un altre ordre de coses, cal recordar que en el segle XVI, la *viola de mà* es posà de moda a la Cort i entre la noblesa espanyola, éssent l'instrument predilecte de dames i princeses. Aquesta preferència de la *viola de mà* damunt el llaüt fou motivada sobretot perquè la primera esdevenia més còmoda per a ésser tocada que no pas el llaüt, i a més, perquè mercè a la seva identificació amb la *guitarra*, hom considerà la *viola de mà* com a instrument més típicament hispànic. Mentrestant, el llaüt dominava arreu d'Europa (per això se'l considerava invenció estrangera), però malgrat tot, mai no deixà de cultivar-se a Espanya, especialment amb la vinguda de l'emperador Carles V, acompanyat d'una munió d'excel·lents músics flamencs i alemanys.

Cal tenir present les diverses *baixes danses hispàniques* contingudes en una cèlebre col·lecció belga⁴⁴, a l'igual que les diverses danses espanyoles recopilades el 1513 pels famosos llaütistes alemanys J. Kotter, H. Weck, Constanz i d'altres⁴⁵; possiblement esdevindrien un record d'aquells balls i festes viscudes a la Cort dels Reis Catòlics.

Bé que amb el risc d'allargar excessivament aquesta digressió, hem de parlar breument, del repertori de la *viola* o del llaüt (tocats sense plectre), durant la segona meitat del segle XV, qüestió que estimo de gran interès, perquè a part d'ésser una conseqüència natural del desenvolupament de la tècnica de l'instrument, crec que si fós trobat aquest repertori instrumental, potser ens permetria de descobrir els precedents del nostre brillantíssim esclat de «vihuelistas» del segle XVI, i el mateix podríem dir pel que fa a l'esplèndida fornada d'*organistes* de la mateixa època. On serien, per exemple, els precedents de l'obra d'A. de Cabezón?

⁴² ANGLÈS, H., *La música en la Corte de Carlos V*, Barcelona 1944, pàgs. 11 i 12.

⁴³ STRAETEN, E. VAN DER, *La musique aux Pays Bas*, Bruxelles 1888, vol. III, pàgs. 312-321.

⁴⁴ CLOSSON, E., *Basses danses*, Société des Bibliophiles, Belgique 1912.

⁴⁵ MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927.

Tal i com he apuntat anteriorment, donada la gran puixança i desenvolupament de la polifonia, a les darreries del segle XV van sorgint les primeres tècniques i tanmateix el repertori solístic per a alguns instruments (*llaüt*, *viola de mà*, *orgue*, etc...), però si prescindim d'alguns pocs exemples de caire didàctic, que trobem en certs tractats teòrics del segle XV, el primer repertori idoni per a aquests instruments consisteix gairebé exclusivament en transcripcions i adaptacions d'obres polifòniques religioses o civils, per tal com les composicions originals per a instruments (preludis, *tientos*, fantasies, danses, etc.) no les trobem fins als primers decennis del segle XVI.

Interessa destacar aquí, que el pas del segle XV al XVI assenyalava una fita importantíssima en la història dels instruments, per tal com gairebé tot l'instrumentari medieval sofreix una profunda transformació en entrar a l'edat moderna i molt semblantment succeeix amb les tècniques i repertori instrumental, el desenvolupament dels quals es va veure facilitat en gran manera per l'aparició i l'ús de les *tabulatures* per als instruments polifònics, de les que en disposem, referides a cadascun dels tipus d'instruments, des de principis del segle XVI.

En aquest mateix temps van desaparèixer les *violes* medievals, que són rellevades per les noves *viola da braccio* (violons) i *viola da gamba* (violes d'arc); fou aleshores que sorgí la denominació de *viola de mà*, justament per tal de diferenciar-les de les altres, les *violes d'arc* (*violes de gamba*), dotades de trasts en llur mànec, i de sis cordes, com el *llaüt*. Tanmateix l'*orgue* fou perfeccionat notablement en el segle XVI, sobretot a Alemanya, França i Holanda.

S'escau doncs molt dubtós que (cas que fós trobat) en el repertori hispànic del segle XV per a *viola de mà*, *llaüt*, *orgue* i d'altres hi poguéssim trobar la preexistència d'altres escoles anteriors, és a dir, els precedents de les nostres glorioses escoles de «vihuelistes» i organistes del segle XVI. Recordem que en els primers decennis d'aquesta centúria, els instruments ja són diferents de l'època anterior (hom ha creat ja les famílies completes de cada instrument), així com llurs modalitats i possibilitats d'execució. No és fins al segle XVI doncs, que foren creades les veritables *tècniques instrumentals*, bé que incipients, que cristal·litzen amb puixança durant el segle XVII. Una cosa semblant succeí amb el *repertori* de les obres genuïnament instrumentals, escrites originàriament per insignes compositors i per a determinats instruments, de vegades similars com és ara el cas del *llaüt* i *viola de mà*, o el dels instruments de *tecla*, com l'*orgue* i el *clavecí*.

Amb aquests mots dono per acabada aquesta petita divagació, per tal de prosseguir altra vegada en l'estudi dels instruments del Tríptic, i que atenint-me a l'ordre establert, continuaré amb les *arpes*.

Les arpes

Tant les *arpes* com les *rotes* foren instruments que gaudiren d'especial favor a la cort catalano-aragonesa del segle XIV i principis del XV, que es palesa en nombroses citacions i documents, alguns dels quals cito tot seguit.

En una carta del rei Joan I (any 1387) podem llegir:

... vengats vós e los dits vostre fill e Nicholau, e axi mateix Pere Palau ab la rota e ab les arpes...⁴⁶

Una altra lletra del mateix any diu:

... volem e us manam que encontinent vengats vos e ell e Nicholau dels orguens, sens esperar altre manament, e digats an P. Palau que se'n venga ab vosaltres, e que almenys nos aport II arpes dobles e II de sengles e la rota.⁴⁷

El 1386, el príncep primogènit Joan escriu:

... Ffem vos saber que nos volem II arpes que sien bones e ben fetes, a obs de Marti nostre ministrer d'arpa, que la una sia doble, l'altra simple, e cascuna haja IIII palms d'alta.⁴⁸

A través de la pintura i la literatura europea dels segles XIV i XV, hom observa que en els conjunts instrumentals mai no mancà la representació de l'*arpa*. L'instrument que Guillaume de Machaut ens descriu en el segle XIV, posseïa ja vint-i-quatre cordes, i sovint es tocava ja amb les dues mans; la seva afinació emperò, era diatònica.

En el Tríptic que comentem, hom hi observa un àngel que toca un tipus d'*arpa romànica*, evolucionada vers la *gòtica*. Aquest instrument pot ésser considerat com a resultat de l'evolució d'un tipus anterior, que podem anomenar *antiga arpa continental* europea. L'*arpa romànica* era un instrument corpulent i relativament petit, que tenia una columna arquejada; la diferència entre les tres parts, caixa, consola i columna, era

⁴⁶ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 183.

⁴⁷ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 184.

⁴⁸ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 181.

molt acusada mercè a la seva decoració ornamental, mentre que el tipus posterior i ja caracteritzat el 1430 com a *arpa gòtica*, era esvelt i amb columna gairebé recta, la construcció de la qual temptava a unificar, més que a separar, les tres parts, de tal manera que semblava feta d'una sola peça, tal i com veiem a les pintures de Memling.

Si observem detingudament aquesta *arpa* del Tríptic (Fig. 6), ens n'adonarem que la tapa harmònica és de pergamí; que l'instrument és tocat amb les dues mans i per les dues cares, i que a cada costat hi ha una filera de 14 cordes, independents l'una de l'altra. Es tracta doncs d'una *arpa dobla* de petites dimensions. L'afinació de les cordes de la primera cara, sens dubte que deuria d'ésser diatònica, però ignorem de quina manera serien afinades les cordes de la segona cara; hi hauria potser els semitons complementaris de la primera? En cas afirmatiu, esdevindria doncs un dels primers intents de l'arpa cromàtica? Per altre cantó, hom troba citacions d'*arpes grans* i *arpes petites*, classificades segons llur grandària.

Una idea del gran nombre de músics que posseïa Joan I, així com dels instruments, ens la dóna la gran abundància de cartes i llistes de ministres, referents a les *arpes* (senzilles o dobles). El 1378, el príncep Joan escrivia al seu germà, l'infant Martí, sobre un encàrrec a uns músics de Flandes, dient-li:

De trametre'ns ministres d'arpa, no volem que us curets, car nos n'avem ja un que és certament lo millor del món.⁴⁹

Aquesta mateixa predilecció la veiem continuada a principi del segle XV pel Magnànim, i així ho viem en una carta (any 1416) del rei al seu tresorer, en la que li ordena que doni

... al feel sonador d'arpa Aduart de Vallsecha, vint florins d'or d'Aragó.⁵⁰

El 1418, dirigint-se al seu tresorer Ramon Fiveller, li mana que lliuri a l'esmentat ministre Aduart de Vallsecha (que havia vist unes *arpes* noves a València), els diners necessaris per a comprar-les,

... los quals li manem donat en esmena e satisfacció de certes *arpes*, cordes et cobertes, pet a les dites *arpes*.⁵¹

⁴⁹ ANGLÈS, H., *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I, durant els anys 1372-1406*, Barcelona 1936, pàg. 5.

⁵⁰ ANGLÈS, H., *Magnànim* 1940, pàg. 357.

⁵¹ ANGLÈS, H., *Magnànim* 1940, pàg. 350.

En altres ocasions, hom troba citat Vallsecha com a *sonador d'arpa de la cambra de casa la senyora reyna*.

Documents de la Cancelleria d'Aragó palesen que en temps de Pere III i Joan I, eren famosos a Catalunya els artistes vinguts d'Anglaterra, entre els qui aconseguiren gran anomenada els *joglars d'arpa*, mentre que en temps del Magnànim, els sonadors d'aquest instrument són sempre gent del país.

En un inventari (any 1424) sobre les terres i mobles d'Alfons V hi trobem, entre d'altres coses:

Item 1. arpa gran doble a III tites, ab lo braç e caxe obrats de marquers ab guertes e letres e altres obratges ab I stoix o caxe de cuyro bermell emprerpar o picar.

Item 1. arpa sonar de fust d'oro ab alguns marquers de diversos colors ab I clau negre de banuç ab la birolla d'argent blanch ab coberta de cuyro negre forrada de cuyro blanch, lo cual li donà Mestre Felip de Malla en la ciutat de Valencia.⁵²

A través d'una carta del rei Magnànim, escrita a Borja l'any 1425, s'hi dedueix que residia a Barcelona «... Johan Comes, mestre de fer instruments de sonar» i cèlebre llaütista, el qual havia construït «... *dos arpes dobles* que a fet a obs nostre» per als ministrers de la Cort.

Les Rotes

El mot *rota* pot tenir de vegades una significació certament ambigua i imprecisa, però cal aclarir que durant els segles X-XIII, hom designa a Europa amb aquest nom, tres instruments diferents i individualment caracteritzats: a) la *rota* del tipus de *lira medieval*; b) la del tipus de *cítara triangular*; c) la *rota d'arc* (del tipus de *crwth* cèltic), convertida posteriorment en la típica *fidula* o *viola* en forma de 8. Els dos darrers tipus de *rota* b) i c) es mantingueren encara fins els segles XIV i XV.

Aquest tipus concret de *rota triangular*, podia ésser gran o petit, però tant per la seva grandària com per la forma aproximada del seu contorn, sovint es confon amb el de les *arpes* i sobretot a les representacions escultòriques.

Molt apreciat als països hispànics, aquest instrument és representat amb certa freqüència, al costat d'*arpes* i saltiris, en nombroses miniatu-

⁵² ANGLES, H., *Magnánimo* 1940, pàg. 380.

res i a l'escultura religiosa (a les Cantigues, a les catedrals d'Orense i Santiago, etc.) i el podem veure tocat amb plectre o sense.

Aquest tipus de *rota triangular* esdevingué un instrument molt citat i emprat a totes les corts europees de l'Edat Mitjana, fins a les darreries del segle XV, per tal com a principis del segle XVI ja havia desaparegut gairebé de l'instrumentari europeu, rellevat segurament per un altre tipus de *cítara* més moderna. Molt abans també havien desaparegut les diferents famílies de la *lira*, esdevenint molt rares per tant, llurs citacions en el segle XIV.

La *rota* esmentada es troba completament definida i caracteritzada a les darreries del primer mil·lenni i la podem veure perfectament reproduïda en una miniatura de la coneguda *Bíblia de Roda* (ca. 1000), junt amb un altre instrument, la *cedra*, de la mateixa família que les cítares. És curiós d'observar l'apreciació de què gaudiren a Espanya ambdós instruments, per tal com amb idèntiques característiques també els podem veure a les miniatures de les *Cantigues de Sta. Maria*, gairebé tres-cents anys més tard.

Al costat de les arpes, la *rota* s'escaigué un instrument molt estimat a la cort catalano-aragonesa durant el segle XIV i principis del XV, tal i com se'n desprèn de les innombrables citacions, algunes de les quals adueixo tot seguit.

En una carta del rei Joan I (any 1386) es diu:

... E noresmenys, trametets nos per Jaquet de Troys, nostre ministrer portador de la present, una rota guarnida d'argent e un arpa que y ha entre les altres coses...⁵³

Ja el 1371, el príncep primogènit Joan s'expressava en termes semblants:

... Així mateix de Ffrança nos és vengut un hom que sab tocar l'arpa e la rota, e havem-lo pres per ajudant de la nostra cambra...⁵⁴

També cal destacar que si bé les *rotes* i les *arpes* posseeixen una grandària i forma externa semblant, la diferència essencial consisteix a que l'*arpa*, a més de les tres peces fonamentals (claviller, caixa i columna), duu les cordes muntades a l'aire, i en un pla normal a la caixa sonora, mentre que la *rota*, el bastidor de la qual només té dues peces (muntades en angle recte), disposa les seves cordes en tota la seva llargària i paral·lelament a la caixa harmònica.

⁵³ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 180.

⁵⁴ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 159.

El salteri (*saltiri* o *psaltiri*)

No s'escauen tan evidents les diferències entre les *rotes* i els *salteris* (ambdós instruments del tipus *cítara*) en algun cas, com és ara l'exemplar reproduït al Tríptic (Fig. 7), per tal com per les seves mides, posició i manera d'ésser tocat amb plectre, etc., podia semblar de primera ullada que es tractava d'una *rota*, però després d'observar-lo detingudament comprovem en l'esmentat instrument les característiques pròpies del *salteri*, com són la disposició de les cordes, (12 triples i horitzontals) i del claviller, absència dels dos típics muntants en angle recte de la *rota*, i d'altres.

Aquest instrument tan ben reproduït al Tríptic, ha d'ésser identificat com un *meocanon* de preciosa factura, amb la forma de «mitja ala» d'estilització molt original, i esplèndidament decorat, al mateix estil dels altres instruments referenciats. Aquest salteri consta de 12 ordres de cordes triples, cada «ordre» del qual correspon a un claviller (de tres clavilles) situat a la testa de cadascun dels esglaons que formen el costat oblic del triangle rectangle.

Pel que fa a l'aparició d'aquests *salteris* (de procedència aràbiga) al nostre país, recordarem que en el transcurs dels segles XI i XII, i en plena puixança de les *cítars llatino-europees* (*psalterium decachordum*, etc.), arribaren a Espanya, amb la invasió musulmana, dos nous tipus de *salteris* o *cítars islàmiques* d'ascendència aràbigopersa, el *gânûn*, puntejada amb un plectre, i el *santîr*, colpejada amb uns petits martellets. Ambdues cítars es tocaven suportant-les damunt els genolls.

El *cannon* o *cannon sencer* era una cítara dotada de 12 a 15 ordres triples de cordes de tripa, formada per una caixa plana amb el contorn rectangular o trapezoïde simètric, amb els costats no paral·lels rectes, o bé corbats cap dins; aquest segon tipus s'anomenà també *ala* o *ala íntegra*. Quan la cítara corresponia a la meitat del *cannon*, es convertia aleshores en el *mig cannon* o *meo cannon*, esdevenint per tant la seva forma un trapezi rectangular; en el cas que provingués d'un *cannon* en forma d'ala, adquiria el nom de *mitja ala*, amb el perfil característic dels clavicèmbals i pianos de cua moderns. El *cannon* es mantingué durant els segles XIV i XV, especialment el de forma d'*ala íntegra* (llurs costats no paral·lels corbats cap dins), bé que estilitzat en les seves línies i decoració.

Aquest tipus de *cannon* o *salteri* fou el que tingué més èxit, i a la vegada el que millor representà l'exemplar a l'època gòtica; hom el tocava recolzant-lo damunt el pit i el trobem molt freqüentment representat a la pintura i escultura dels segles XIV i XV; és per això que aquesta forma

de salteri, potser podria ésser qualificada com a típic *salteri gòtic*.

Els mots *cannon* i *mig cannon* es mantingueren durant els segles XIII i XIV, però desaparegueren des de l'inici del segle XV, en què tota aquesta classe d'instruments són designats únicament amb el nom de *salteris*.

Pel que fa a l'ús del *salteri* a la cort catalano-aragonesa, hi trobem només algunes referències, per la qual cosa hom deduiria que aquest instrument esdevindria potser menys apreciat que les *arpes* i les *rotes*, de les que posseïm gran abundància de citacions.

Malgrat tot, podem esmentar textos com els següents.

En un document de l'any 1381 llegim:

Nos ...[Pere III]... delectati ameno sono psalterii, per fidelem ministretium Jacobum Brandalitis, civitate Bononie...⁵⁵

El 1413, el príncep Alfons, en un inventari dels instruments musicals de la seva Cambra, assenyala entre d'altres,

... Item un sturment de fust, appel·lat saltiri, ab cordes de fil de lauró.⁵⁶

Més tard, el 1420, a la cort del Magnànim, ordena que es pagui

... an Johan Monpau sonador de psalteri, per sa posició, vint florins...⁵⁷

Quan el *cannon*, en lloc d'ésser puntejat, es tocava colpejant uns martellets o boxets acabats en fulla ampla, era anomenat *timpà* (cast. *dulcema*) i podia posseir fins 18 ordres de cordes quàdruples de bronze. Durant el segle XIII el *timpà* passà d'Espanya a Europa, esdevenint rara la seva representació iconogràfica abans del 1300; de tota manera, sembla que el *timpà* (procedent del *santir* aràbig-persa) també penetrà per Europa a través de Bizanci.

IV

Els instruments de la Taula 2.

Tal i com indicàvem en el capítol II, els instruments que veiem representats a la Taula 2 són un *llaüt*, una *simfonia*, un *rebab* i una

⁵⁵ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 152.

⁵⁶ ANGLES, H., *Magnánimo* 1940, pàg. 351.

⁵⁷ ANGLES, H., *Magnánimo* 1940, pàg. 368.

mandora (Fig. 2). Això no obstant, alterarem un xic aquest ordre, per tal d'estudiar conjuntament els instruments de procedència àrab (llaüt, rebab i mandora), estretament vinculats; és per això que comencem aquest capítol tractant de la *simfonia* o *viola de roda*.

La simfonia o viola de roda

Fou la *simfonia* un instrument mot especial i característic, sovint emprat a la música culta medieval i del qual posseïm nombrosos testimonis i referències, però en canvi no el trobem citat a cap document de la Cancelleria de la Corona d'Aragó, i per aquesta causa no estem segurs del seu nom català, bé que probablement seria el de *simfonia* o *viola de roda*. El seu nom llatino-medieval fou el de *sambuca rotata* o *symphonia*.

Realment, la *simfonia* nasqué del perfeccionament d'un altre instrument anterior, anomenat *organistrum* (contracció d'*organistrumentum*), els orígens del qual no són encara ben coneguts, però el cert és que en el segle X en tenim referències concretes, tant del seu nom com del seu ús als monestirs, per tal de guiar i sustentar els cants monàstics.

L'*organistrum* vé a ésser una mena de tosca «viola mecànica», les cordes de la qual eren fregades mercè a una roda oculta a l'interior, que girava amb l'ajunt d'una maneta. Els dits per a prémer les cordes eren substituïts per un joc de varetes petjadores o bé per petites peces de fusta que sobressortien al costat, esdevenint una mena de teclat primitiu. Podem veure'n les primeres representacions a les miniatures i capitells del segle XII; posseïa llavors la forma aproximada d'una *viola en 8* molt gran (1,80 m. de llargària), raó per la qual havia d'ésser interpretada per dos músics asseguts, que la sostenien damunt les cames.

La seva grandària no permetia que les cordes fossin pressionades pels dits, i per això hom va recórrer a l'ús de les varetes i tecles; també calgué emprar la roda i la maneta, perquè l'ús de l'arc hauria estat molt difícil. Així, un executant premià les cordes i un altre feia girar la maneta.

A partir del segle XIII aquest instrument esdevé molt més petit, i per tant el toca un sol músic; quan a l'àmbit d'aplicació, es decantava vers al caire profà o civil. A la segona meitat d'aquest segle assoleix la forma d'una *caixa rectangular senzilla* (vegeu les miniatures de les *Cantigues de Santa Maria*⁵⁸, mentre que en el segle XIV pren la morfologia de la

⁵⁸ LAMANA, J.M., *Cantigas*, n.º 160.

fidula o *viola* clàssica (vegeu el tríptic, Fig. 10). Sovint el veiem figurar en els típics conjunts instrumentals dels segles XIV i XV, defallint el seu ús en el XVI, en què restà preferit pels captaires i músics ambulants (a Itàlia se l'anomenà *lira d'orbo* o *lyra mendicorum*). En perdre la seva denominació llatina (*organistrum*, *symphonia*) passà a denominar-se *ghironda*? (Castella), *vielle a rue* o *chifonie* (França), *viola de roda* (Catalunya), *zanfonia* (Galícia), etc. Després d'aquesta decadència resorgí a França durant el segle XVIII, aconseguint recíxit èxit amb la simple denominació de *vielle*.

La reproducció d'aquesta *viola de roda* que figura al nostre Tríptic, és excel·lent i molt interessant (Fig. 10), perquè a més de presentar-nos una típica *simfonia* en forma de *viola*, típica del segle XIV —i d'ací el veritable sentit del nom *viola de roda*— ens palesa tanmateix com havien d'ésser les *violés d'arc* i *de ploma*, les *guitarres* i semblants instruments de l'època, bé que llur grandària i d'altres detalls canviarien segons la manera d'emprar-les.

També comprovem en aquesta reproducció, que la *fidula* o *viola d'arc* manté els seus trets específics a través del temps (disposició de la caixa amb cercols, mànec allargassat, cordal, batidor, claviller, etc.). En aquest cas, la *simfonia* consta de quatre cordes, i és abellida d'una típica i clàssica decoració.

El llaüt

Tot seguint l'estudi dels instruments de la Taula 2, ens referirem ara al *llaüt*, instrument que en el segle XIV i molt especialment en el XV aconseguí una posició preponderant a totes les corts d'Europa, i no cal dir-ho, a la vida musical de la cort catalano-aragonesa.

L'any 1356, durant el regnat de Pere III, trobem aquest text:

... Item done an Jacme Çelandi, pellicer de Girona qui tocha lahut devant lo senyor Infant en absència de maestre Johan de Mascho, juglar de cornamusa...⁵⁹

El príncep Joan escrivia a València el 1378 demanant qui li enviessin

... una arpa doble... e trametets nos los lahuts e les flahutes...⁶⁰

⁵⁹ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 157.

⁶⁰ GÓMEZ, M. C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 171.

És a la cort d'Alfons V el Magnànim on hi ha major abundància de citacions de llaüt i on trobem Pedro Alfonso de Sevilla, Juan de Sevilla i Juan Escobar, que formaren cobla o parella alternativament i viatjaren per diverses corts d'Espanya, tocant el llaüt i algun altre instrument de corda; Francisco Martino i Juan de Montalbo, «...*ministeriis sive sonadores de lahut domus illustris regis Castellae*». ⁶¹

L'any 1419 el Magnànim escriu el seu tresorer Bernat Sirvent, manant-li que pagui

... cent florins a'n Ramon Comes, maestre de lahuts, per comprar un lahut de benús molt bell... ⁶²

És ben versemblant que aquest llaüt fós d'origen aràbigu-persa, bé que amb el temps aconseguí la seva forma més moderna; també és possible que els àrabs prenguessin part en aquest desenvolupament; és curiós el cas de l'actual *llaüt nordafricà* (anomenat *qitâra*) que no procedeix de Pèrsia, sinó d'Europa, raó per la qual no pot ésser considerat com a precursor del nostre llaüt.

Sembla que el *llaüt*, degut a la seva forma i àdhuc el nom, fou un instrument derivat de l'antic *al'ûd* aràbigu-persa, introduït a Europa mercè a les diverses invasions àrabs, a través d'Espanya i Sicília. Malgrat tot, la morfologia d'aquests primers llaüts orientals era bastant diferent a la del clàssic model europeu dels segles XVI-XVII; el coll era curt i unit al cos, com una continuació natural, i a més, no posseïa trasts coetanis (no obstant que els teòrics afirmen el contrari), i el seu claviller, dotat de clavilles laterals, era inclinat cap enrera.

Durant els segles XII i XIII els llaüts no tenien encara la forma moderna; del segle XIV en coneixem molt poques representacions genuïnament europees, i fins i tot els exemplars del segle XV serveixen íntima relació amb els orientals, no éssent rares alguna vegada les característiques semblants a l'antic *al'ûd*; no sempre apareixen els trasts.

El *llaüt oriental*, de tipus evolucionat cap a una forma més moderna, té un coll ben diferenciât del cos; el seu contorn recorda la forma d'ametlla; l'oida central amb roseta, el *cordal* en forma de vareta, col·locada davant la tapa harmònica, i el claviller és ja doblegat cap enrera; sembla que aquestes transformacions es produïren a Andalusia, on es barrejaren les tendències orientals i occidentals.

⁶¹ ANGLÈS, H., *Magnánimo* 1961, pàg. 107.

⁶² ANGLÈS, H., *Magnánimo* 1940, pàg. 369.

Però aquest *llaüt* (llat. *lambutus*, fr. *lute*, it. *liuto*, etc.) no comença a difondre's per Europa fins al segle XIV, aconseguint un paper privilegiat, en competència amb els instruments de tecla, en els segles XV i XVI. Durant el segle XV el *llaüt oriental* evoluciona vers el tipus occidental o europeu, variant un xic la forma de la caixa, sorgint els trasts i augmentant el nombre de cordes, de tres o quatre ordres que posseïa, fins a sis, a finals d'aquesta centúria.

El *llaüt* representat en aquest Tríptic (Fig. 8) és un bell exemplar, una de les poques representacions del *llaüt* bàsicament oriental, bé que posseeix ja totes les característiques del tipus més modern i europeu. Aquest *llaüt*, pel que sembla, dotat de cinc ordres de cordes, és tocat amb un plectre, a l'igual que les *violes* («vihuelas») i *guitarres* de l'època.

La seva tapa harmònica, a més de la gran roseta central, en duu una altra de més petita, situada un xic més amunt; la preciosa decoració de la tapa, és completada amb cinc petits rosetons incrustats, repartits acuradament en la forma que ens mostra la il·lustració.

Durant la segona meitat del segle XIV, trobem alguns documents de la cort catalano-aragonesa, en els que a més dels *llaüts* citats, hom n'esmenta també un altre tipus, anomenat *llaüt guitarrench*, denominació bastant enigmàtica i imprecisa, però que sens dubte es referiria a un instrument relacionat amb el *llaüt* i la *guitarra*, per la qual cosa podria tractar-se de l'instrument que en castellà es diu *guitarra morisca*.

Per això crec oportú de tractar breument d'aquest instrument, que l'Arcipreste de Hita anomena *guitarra morisca* i Guillaume de Machaut *morache* o *enmorache*, denominacions i instruments que possiblement equivalguin al *llaüt guitarrench* esmentat a la cort catalano-aragonesa del segle XIV.

El *llaüt guitarrench* (cast. *guitarra morisca*?)

Ens referirem ací a la *guitarra moresca* o *serracènica*, citada a mitjan segle XIII pel teòric Johannes de Grocheo (vegeu les *violes d'arc*).

Hem d'aclarir primerament que la *guitarra* esmentada és la que l'Arcipreste de Hita designa amb el nom de *guitarra morisca*, en oposició a la *guitarra latina*, citada també pel mateix poeta. S'escau ben significativa aquesta distinció en uns inventaris de la cort del Duc de Normandia (any 1359) on són citats entre els seus ministres, «... Jehan Hauteimer de la *guitarre latine* i Richart 'Abbé de la *guitarre moresche*».⁶³

⁶³ SACHS, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, pàg. 228.

L'existència d'aquests dos tipus de guitarra també sembla confirmar-se en la segona meitat del segle XIII, per tal com en una miniatura de les *Cantiques de Santa Maria*⁶⁴ veiem dos joglars cristians fent sonar sengles instruments: l'un, una guitarra (*llatina*) amb el fons pla, mentre l'altre toca allò que possiblement sigui una *guitarra moresca*, sens dubte emparentada amb la *mandora* (claviller falciforme, caixa ventrada ovaliforme, sense trasts, etc.); ambdós instruments posseeixen trets comuns: la mida (aproximada), tant de la caixa com del mànec; el pontet allargassat; la fixació de les cordes a la part inferior de la caixa; l'anàloga interpretació amb el mateix tipus de plectre; el nombre de cordes (cinc) i semblants possibilitats musicals.

Aquestes circumstàncies justificarien potser les diverses designacions d'ambdós instruments, ja que el popular nom de *guitarra* (àr., *qitâra*) era natural que fós adoptat com a substantiu de tots dos, diversificats no obstant amb el determinatiu de *llatina* en el primer cas, i *moresca* en el segon, per tractar-se d'un instrument islàmic, sense cap influència llatina o occidental. En resum doncs, aquesta *guitarra moresca* podria ésser considerada com a nou tipus de *guitarra*, la forma de la qual estaria relacionada amb els *llaüts* i *mandores* àrabs, i això sembla indicar-nos que fos anomenada *llaüt guitarrench* (o *guitarreny*) pels ministrers de la cort catalano-aragonesa, on trobem referències com les que segueixen:

Una carta del príncep primogènit Joan (any 1376), on llegim:

Si en Fluvia te arpa alcuna o quantes ne tingua, trametets nos aquelles ab quatre altres que façats fer a Ponz e li lauts guitarrenys...⁶⁵

i en una altra del mateix príncep (any 1379):

... Nos havem mester dos lahuts guitarrenchs, per que us dehim e manam que los dits lahuts nos fassats de continent fer aquí en P. Devesa...⁶⁶

L'esmentat primogènit Joan escriu al seu secretari Arnau de Vilatorra, l'any 1371, bo i dient-li

... que'ns compraset un laut bo e fi guitarreny, e creem que haiats hauda la dita letra, perque volem que lo dit laut nos comprats...⁶⁷

⁶⁴ LAMAÑA, J.M., *Cantigas*, n° 150.

⁶⁵ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 164.

⁶⁶ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 173.

⁶⁷ GÓMEZ, M.C., *La música catalano-aragonesa*, Doc. n° 161.

A la literatura francesa del segle XIV trobem citada aquesta *guitarra moresca* amb el nom de *mandora* o *mandúrria*, però si tenim en compte que l'Arcipreste de Hita ens addueix simultàneament ambdós noms com a instruments diferents, en inclinem a creure que aquesta *guitarra moresca* (que tingué característiques comunes entre les guitarres i els llaüts, tal i com hem indicat abans), bé que estretament lligada amb la *mandora*, hauria estat un instrument un xic diferent en els segles XIII-XIV, éssent probable que ambdós s'identifiquessin plenament en el transcurs del XV.

Sembla doncs, que la *guitarra moresca* assolí gran èxit durant el segle XIV, però aquest esdevingué efímer, per tal com a l'inici del XV ja no se la menciona, éssent gairebé segur que minvés el seu ús davant la puixança de l'altra *guitarra* i molt especialment el *llaüt*, que aconseguirien gran importància en la música del segle XV.

Podríem considerar doncs la *guitarra moresca* com a una posterior varietat més gran de la *mandora* (ambdues del tipus *llaüt*), amb trets comuns amb aquest darrer —el cos, el claviller falciforme, etc.— mentre es diferenciàvem pel mànec independent de la caixa, i la llargària semblant a la *guitarra llatina*, bé que sense trasts.

Tot seguit passo a tractar de la *mandora* o *mandola*, instrument que, segons veurem, pogué ésser homologat també amb el *llaüt guitarrench*.

La mandora o mandola (*mandura?*, *llaüt guitarrench?*)

La *mandora* fou un instrument molt destacat en la música medieval europea, segons se'n desprèn de les abundants representacions a la pintura i l'escultura dels segles XIV i XV.

Una reproducció modelica d'aquest instrument la trobem en el famós retaule de *La vida de Sant Mateu* del pintor sienès Simone Martini (1284-1344), en un fragment del qual hom pot veure-hi dos joglars, tocant l'un una *flauta doble* i l'altre, una *mandora*, reproduïda amb màxima abundor de detalls, i esplèndidament ornamentada⁶⁸.

Aquesta *mandora*, ja del tipus evolucionat, és la que veiem constantment reproduïda a la pintura catalana i aragonesa dels segles XIV i XV, i per aquesta raó s'escau sorprenent la seva absència de citacions en els documents de la Corona d'Aragó, on mai no apareix, almenys amb els noms de *mandora* (it. *mandola*, prov. *mandura*). Al nostre Tríptic po-

⁶⁸ ALBERTI, *El libro de la Música*, Madrid 1974, pàg. 62.

dem observar-ne un preciós exemplar (Fig. 11), dotada amb quatre cordes dobles.

La *mandora* ja havia estat emprada en el segle XIII pels joglars dels trobadors provençals i sorgí fins i tot el verb *mandurar*⁶⁹, és a dir, «tocar la mandura», i per més que fou molt estimada a la cort catalano-aragonesa durant el segle XIV, desconeixem el seu veritable nom català. L'anomenarien també *mandura*, o potser és que el nom de *llaüt guitarrench* s'aplicaria indistintament a les *mandores* de qualsevol tipus? Tampoc trobem el nom d'aquest instrument assignat a determinat ministrer, encara que possiblement hom la inclouria a la denominació general de *joglar de chorda* o *ministrer de sturments de chorda*. Així ho veiem en la citació, a principis del segle XV, de l'esmentat «Roderic de la guitarra, ministrer de corda, de la casa de senyor Rey»⁷⁰, i que altres vegades figura també com a *ministrer de llaüt*.

Quant al procés històric i evolutiu de la *mandora*, cal recordar que el tipus primitiu i antecessor seu (com la del Tríptic) era un xic diferent, i fou un instrument que devia haver penetrat a Espanya poc després de la primera invasió àrab. El seu nom arcaic era *gôpu* (turc), i en el segle IX la trobem a Grècia amb l'apel·latiu de *kobuz* o *pandurion*. En el llatí medieval hom l'anomena *pandurium* o *mandurium*, i d'ací els noms romànics de *mandura* (prov.), *mandoire* (fr.), *mandola* (it.), i *mandora* o *mandurria* (cast.).

La primitiva *mandora* era de fet un petit *llaüt* allargassat, amb el coll i el mànec d'una sola peça, acabada amb un claviller pla, doblegat cap enrera; no tenia encara el cordal del *llaüt*, i la seva tapa harmònica estava dividida en dues meitats per una línia transversal (la superior de fusta, i la inferior de cuir o pergamí); posseïa tres cordes i es tocava amb un plectre. Posteriorment, a aquesta *mandura* li fou aplicat un arc, i d'aleshores hom l'anomenà *rebâb*.

La *mandora* més evolucionada posseeix ja la roseta central i el cordal frontal del *llaüt*, amb la tapa harmònica sencera i llisa; a la part superior del mànec hi duu un petit batidor o diapason amb trasts (a l'igual del *llaüt*), que s'acaba amb un claviller falciforme, amb les clivelles de costat (a l'igual de la *guitarra moresca*). Esdevindria doncs ben probable que a la cort catalano-aragonesa d'aquell temps hom designés també la *man-*

⁶⁹ GRILLET, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, París 1901, pàg. 115. Trobem aquí el famós sirventès que el trobador provençal Giraut de Calençon dedica al joglar Fadet, explicant-li les habilitats obligades del seu ofici. En l'esmentada poesia apareixen els verbs *mandurar*, *citolar*, *arpar*, etc.

⁷⁰ ANGLÈS, H., *La música en la Corte Real de Aragón*..., pàg. 103.

dora amb el nom de *llaüt guitarrench*. Però cal no oblidar que l'època d'esplendor de la *mandora* s'estén només del segle XIV (i durant tota aquesta centúria) fins a principis del XV, per tal com a la segona meitat la trobem ja en decadència.

Com a resum aclaridor de tot allò que hem exposat sobre la *guitarra moresca* i la *mandora*, potser podríem sintetitzar els aspectes principals amb les següents conclusions:

Cal considerar la *guitarra moresca* com a una guitarra de tipus islàmic, però de dimensions i possibilitats musicals semblants a l'altre model de guitarra (*llatina*). Per altra banda, la *guitarra moresca* pot ésser definida també com una varietat de *mandora* de mida més gran, tot recordant que les *mandores* i *rebabs* apareixen a la Península Ibèrica uns tres-cents anys abans de les guitarres i llaüts.

La *mandora* era certament un llaüt petit (*testudo minor*, llat.), però diferent del tipus habitual. Altrament, segons ens diu el famós teòric Johannes Tinctoris, en el segle XV sovint es designava la *mandora* amb el noms de *ghittera* o *ghiterna*⁷¹.

La *guitarra moresca* no la trobem esmentada en el segle XV, molt probablement per haver-se identificat ja amb la *mandora*, el procés d'homologació de la qual s'inicià a l'últim terç del segle XIV.

Tot plegat ens fa pensar en la possible viabilitat de que a les darreres dècades del segle XIV, hom designés a la cort catalano-aragonesa de manera corrent i familiar la *mandora* amb el nom de *llaüt guitarrench*; apel·latiu que malgrat tot, cal aclarir pel que fa a la seva rigorosa i exacta significació.

De tota manera, esdevé dubtós que a l'esmentada cort no s'hagués designat la *mandora* amb el mot provençal, *mandura*, fent semblant el cas de la *viola*, sovint anomenada pel provençal *viula*. També s'escau sorprenent que no s'apliqués a la *guitarra moresca* pròpiament aquesta adjectiu, tal i com el trobem en d'altres instruments: *rabeu moresch*, *xabeba morescha*, etc.

⁷¹ ANGLES, H., *Magnânimo* 1940, pàg. 353. Anglès addueix el testimoni de Johannes Tinctoris sobre la guitatta (*moresca?*, *mandola?*): «Quin etiam instrumentum illud a *Catalanis inventum* (llaüt guitarrenc?): quod ab aliis ghittera, ab aliis ghiterna vocatur». I encara afegeix: «Ghittere autem usus propter tenuem ejus sonum, rarissimus est.» (Els parèntesis són meus).

El *rabeu* o *rabeu moresc*

Seguint el costum d'èpoques anteriors, a la cort de Pere el Cerimoniós hi havia, a més dels joglars cristians i jueus, gran quantitat de joglars àrabs, que preferentment tocaven instruments d'aquesta procedència; així trobem citats joglars de *xabebes* i *anefils*, *rabeus* i *cercles*, *llaüts* i *micanons*, etc. Aquesta tradició fou conservada i augmentada a la cort del rei Joan I.

Heus ací alguns dels joglars i ministrers àrabs en temps de Jaume II i Pere III⁷²:

- 1313. Pere S., jutglar de rabeu (rabeu o rebec)
Sarracelí de Xàtiva, jutglar de rabeu morisch.
- 1387. Azicha, jutglar de xabeu de casa del senyor rei.
Gahat e Ab, juglars de xabeu de casa del senyor rei.
Halezigna, moro, jutglar, tocador de rabeu (rebâb)
- 1353. Joan de la viola, ministrar del rei de Xipre (viola d'arc).

D'ací se'n desprenen dos tipus de *rabeu*, l'europeu i el moresc, dos instruments diversos, bé que amb certes analogies; ambdós són citats per l'Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor* (1^{er} terç del s. XIV).

El *rabeu moresc* o *rebâb*, no es altre que la primitiva *mandora* abans esmentada, però tocada amb arc i no amb plectre; dotat d'una o dues cordes, hom el feia sonar recolzant-lo damunt el genoll, a l'estil oriental. Aquest instrument conegué dos tipus diferents: en forma de *maça* (àrab) o bé com a *petit llaüt*, estret i allargat (grec).

En podem veure llur diversa representació en dues miniatures de les *Cantiques de Santa Maria* (fin. s. XIII)⁷³ i els clavillers són de pala doblegada a l'interior i la tapa harmònica manté el desnivell en les seves dues meitats, construïdes de diferents materials: fusta a la part superior o bator, amb dues o tres rosetes (roseta de tres passos) i cuiró o pergamí a la inferior.

Aquest *rabeu moresc* gaudí d'apreci a la música culta europea fins a l'entorn del 1400. En canvi, l'altre, el *rabeu europeu* (*giga* o *rebec*) aparegut en el segle XI (i en certa manera influenciat per l'anterior), gaudí de gran estima, al costat de la *viola d'arc*, fins a principis del XVI, que s'inicià la seva decadència.

⁷² *Id.* nota 10.

⁷³ LAMANA, J.M., *Cantigas*, núms. 110 i 170.

A les pintures del nostre Tríptic hi trobem una formosa i fidel reproducció del *rabeu* de 3 cordes (Fig. 9). Si l'observem amb detenció, ens n'adonarem que es tracta d'un rabeu del tipus àrab, en forma de maça i amb el claviller doblegat cap enrera; l'àngel que el fa sonar el suporta damunt el seu genoll esquerre. La seva tapa harmònica està dividida en dues meitats, la superior de fusta (amb tres rosetes de diversa mida) i la inferior de pergamí.

Fou el *rabeu moresc* un instrument especialment estimat a la cort catalano-aragonesa del segle XIV, i el veiem diverses vegades reproduït a la pintura religiosa de l'època, a l'igual de l'*axabea moresca* (Fig. 12), per tal com l'art mudèixar era aleshores puixant en totes les seves diverses i variades representacions.

Per a acabar aquest capítol, i a fi de recordar els precedents cronològics dels instruments del Tríptic (i d'algun altre relacionat), hom podria establir, de manera simple i elemental, el resum següent:

Segles IX i X	Amb la invasió àrab entren a Espanya la <i>mandora</i> i el <i>rabeu</i> .
Segle XI	Apareix definida la <i>viola d'arc</i> o <i>fidula</i> europea de cinc cordes. Apareix el <i>rebec</i> o <i>giga</i> de tres cordes, així com la <i>rota</i> (tipus cítara triangular).
Segle XII	Resten fixades les <i>violes de plectre</i> i les <i>cítoles</i> . Sorgeixen les <i>arpes continentals</i> europees i els <i>petits orgues</i> portàtils.
Segle XIII	Apareixen a Espanya els <i>llaüts</i> i <i>guitarres</i> ; a Europa fins el s. XIV. Sorgeix la <i>simfonia</i> com a perfeccionament de l'antic <i>organistrum</i> (s. X).

Apèndix

Tal i com hem pogut observar en el decurs d'aquest article, hom ha fet esment d'un gran nombre d'instruments, per bé que d'entre ells només hem estudiat els vuit dels Tríptic, i sis més que s'hi relacionaven. Cal anotar tanmateix que tots els instruments del Tríptic pertanyen a la *música baixa*.

Cal adonar-se'n en fi, que els instruments estudiats esdevenen una petita part del ric instrumentari emprat a la cort catalano-aragonesa, raó per la qual creiem que s'escauria interessant de conèixer almenys els noms dels principals instruments que hom utilitzava a la praxi musical d'aquella cort. El report terminològic l'he augmentat en acompanyar les correspondències castellanes i franceses dels apel·latius catalans.

No oblidem, per altre cantó, que els instruments emprats a la cort catalano-aragonesa eren els mateixos que els de les corts de Castella i França d'aquells temps, donades les íntimes relacions polítiques i familiars que durant els segles XIII i XIV mantingueren.

Pensem per exemple, que Alfons VIII de Castella (1158-1214) tingué tres filles que esdevingueren reines: Elionor, casada amb Jaume I; Berenguera, amb Alfons IX de Lleó (pares de sant Ferran) i Blanca, amb Lluís VIII de França (pares de sant Lluís). Altrament les filles de Jaume I (1213-1276) foren Violant, casada amb Alfons X de Castella i Lleó, «el Savi» (1252-1284), i Isabel, esposa de Felip III l'Atrevit, fill de Lluís IX, rei de França. I no cal dir de Joan I (1383-1396), les tres esposes del qual foren franceses, emparentades amb la casa reial i les més nobles famílies de França.

Així doncs, a títol de complement (especialment del Capítol I) i a fi de resumir els principals i diversos instruments emprats per a qualsevol tipus de música en aquelles tres corts, ofereixo tot seguit un quadre de correspondències entre els noms més probables en català i el castellà i el francès, noms obtinguts de la terminologia instrumental utilitzada a les respectives fonts històrico-literàries, des de finals del segle XIII fins a principis del XV.

Terminologies instrumentals en el segle XIV

<i>Catalana</i>	<i>Castellana</i>	<i>Francesa</i>
viola, viuola, viola d'arc mige-viula	vihuela de arco, viola	viole, vielles, vielle a archet
viola de ploma	vihuela de péñola	viole, vielle «alla napoletana»
guitarra	guitarra (latina)	guiterne, quitaire, kitair
sitola o citola	citola	citole, cuitolle
baldosa o valdosa	baldosa	bandoire, bandose
llaüt, lahüt	laúd	leus, leuth, lute
llaüt guitarrench? guitarra morescha?	guitarra morisca	morache, enamorache
mandura? llaüt guitarrench?	mandurria, mandora	mandoire, mandore
rabeu, rabeu moresch	rabé morisco	rebab, rebane, mazonette?
rebec, raveba, rabequet	rabé, rebec, rabel	rubebé, rebelle, rebebe
giga	giga	guingues, ghiriges, gigue
rota	rota (triangular)	rote, rothe
cita, cítara	cedra, cítara	cithre, cithare
canon	canno entero, canon	orcanon
meo canon, micanon	medio canno	micanon
salteri, psalteri	salterio (en ala sobre pecho)	psalterium, éles, sautier
timpa	dulcema, dulcemel	tympanon, timpane
arpa sengla	harpa, farpa, arpa	harpa
arpa doble		
simfonia, viola de roda	cinfonía, sinfonía, zamfoña	chifonie, simphonie, ville a rue
flauta de canyes	syrinx (flauta de Pan)	frestel, frestiaux
flautela, fluviol	flautilla (de una mano)	flajos, flageol, pife
doble flauta	doble flauta	flajos de saus, double flajos
flahuta, flauta (dereta)	flauta de pico (vertical)	flaustes, fistules

xabebe, xabebe morescha	axabebe, flauta travesera (horizontal)	flute traversaire, flautre traversaire flute de brehaigne (mirliton)
dolsayne, dolçaina, donsaine, muge dolsayna	zampoñas, dulzainas	doucines, doussaines, demi-doussaines
caramella, xeramella	caramillo	chalumeau, pipe
xelamia petita	albogue (chirimia pequeña)	chalemeille, chalamie
xelamia gran	albogon, (chirimia grande)	
bombarda	bombarda	bombarde
bombarda ab discant	doble albogue	double chalamie
cornamusa major	gaytas, cornamusas	cornamuses, estives
cornamusa ab lo «bordó»	gayta con «troncón» adicional	
cornamuse minor, cabreta	odrecillos	chevrettes, pives
flauta de bahanya (d'unicorn)	trozo de unicornio	cor de chamois
ciulet de banya	silbato	siflet
musa, museta	francés odrecillo	muses d'Ausay, musettes
òrguens	órganos	orgues
orgue de coll	órganos portátiles	petits orgues
orgue de peu	portativo positivo	
monochord, manicordi	monocordios (de arco, tecla)	monochorde, manichordion
escaquier, scaquer	escaque	eschaqueil d'Anglatette, échiquier
annefil moresch	añafiles moriscos (nafir)	cors sarrazinois
trompas	trompas (= trompetas rectas)	tubes, trompes
trompes (més curtes)	trompas pequeñas (= trompetas rectas)	petite trompe (trompette)
nafil, annefil	añafiles (trompetas estrechas rectas)	buisine (= trompetas rectas)
trompeta	trompetas (trompetas estrechas dobladas)	trompette (= buisine doblada)
corns, botzinas, cornetas	cuernos, cornetas	cors, cornes, cornets
	nácaras (atabales árabes)	nacquaires, nacaires

tabal, atabal	atabal	timbale
tambor, timbal	atambor	tabour, taboure, bedon
tamboret, tamborí (ab fluviol)	atamborete, tamborete	tambourin
pandero, bací?	pandero, panderete,	tímbre, tymbre
cercle, serqol	aro con sonajes de azofar	cerceau, cercle?
alduff	adedura (adufe)	duff
campanetes, carrillon	juego de pequeñas campanas	jeu de clochettes
campanes	campanas	cloches
strep	triángulo, estribo	trepie
símbols, sembes, címbals	címbalos	cimbales, simbales
tauletas, fusti	tejoletas	tabletes, cliquettes
chorus?	chorus, choron (<i>gayta</i> simplificada)	coron, chorus (véze)

SUMARI

Preàmbul i justificació	9
I. GENERALITATS	12
Identificació dels instruments	
Classificació dels instruments	
Els joglars, ministrers i trompetes	
II. UN TRÍPTIC SINGULAR	20
III. ELS INSTRUMENTS DE LA TAULA 1	23
Els <i>petits orgues</i>	
L'exaquier	
La <i>viola de mà</i>	
La <i>viola de ploma</i>	
La <i>guitarra (llatina)</i>	
Les <i>arpes</i>	
Les <i>rotes</i>	
Els <i>salteris</i> (salteri o psaltiri)	
IV. ELS INSTRUMENTS DE LA TAULA 2	41
La <i>simfonia</i> o <i>viola de roda</i>	
El <i>llaüt</i>	
La <i>guitarra motesca (llaüt guitarrench?)</i>	
La <i>mandora (llaüt guitarrench?)</i>	
El <i>rabeu moresc</i>	
APÈNDIX	52
Comentari final	
Les terminologies instrumentals en el segle XIV	

Làmina I
Fig. 1

Pinures de la Taula 1 i la Taula 2 del Tríptic. Els
vuit àngels músics sonen respectivament un *orguener*
portatiu, una *petita viola*, *arpa*, *meconon*, *flaut*,
rabau morese, *wiola de roda* i *mandora*.



Fig. 2



Làmina II

Fig. 3

Capella del Palau Boixadors-Dalmases. Fragment del sostre (1^{er} terç del s. XV), amb la representació de nombrosos àngels músics.



Làmina III

Fig. 4

Detall de l'àngel que toca el *portatiu* o *orgue de coll*.

Fig. 5

Detall de l'àngel que toca la *petita viola d'arc* o *mige viula*.



Fig. 6

Detall de l'àngel que toca l'*arpa doble* de petit format.

Làmina IV

Fig. 7

Detall de l'àngel amb un *salteri* o *meocannon*.



Fig. 8

Detall de l'àngel amb un llaut (lähut)

Làmina V

Fig. 9

Detall de l'àngel amb un rabeu moresc o rebab.



Làmina VI

Fig. 10

Detall de l'àngel amb *viola de roda* o *simfonia*.

Fig. 11

Detall de l'àngel amb una *mandura* (*llaüt* *guitarrench*?)



Làmina VII Fig. 12

Verge amb el Nen. Frag. del retaule de l'ermita del Puig (Pollensa, Mallorca), 2^a m. s. XIV, obrat per F. Comes. Hom hi reproduïx un *rabeu* i una *axabeba*.



Làmina VIII Fig. 13

Retaule de Tots Sants, pintat per Pere Serra (Museu Diocesà de Barcelona, 2^a meitat s. XIV). Fragment central amb la Verge i el Nen, voltats de sis àngels que sonen respectivament el *llaüt*, *mandura*, *salteri*, *flauta* (dreta), *arpa* i *orguenet portatiu*.



Làmina IX Fig. 14

Detall del retaule de *La Verge de la llet*, atribuït a Llorenç de Saragossa (2^a m. s. XIV). Àngel amb *viola d'arc*, de quatre cordes amb bordó lliure, del mateix tipus que la fig. 5: és un precedent de la *lira d'arquet* renaixentista. (Museu Diocesà, València).



Làmina X Fig. 15

Detall del retaule de St. Vicenç, obra catalana del s. XV. els tres àngels sonen un *chorus* (*tamborí de cordes*) amb *flauta de mà*, *arpa* i *valdosa*. (Museu Diocesà, Lleida).



Làmina XI Fig. 16

Retaule de la *Coronació de la Verge*, obra aragonesa del s. XV. Els àngels sonen *orguenet portatiu*, *arpa*, *viola d'arc*, *dolçaina* i *cornamusa amb bordó*. (Església parroquial de Lanoja, Osca).



Làmina XII Fig. 17

Retaule de *La Verge i el Nen*, de Paolo S. Leocadio (fin. s. XV): *viola d'arc*, guitarra (fiduliforme, semblant al violí de l'època). Es troba a l'església de St. Miquel d'Enguera, València. L'esmentat tipus de viola d'arc recorda la de l'*Assumpció de la Verge* del florentí Fra Bartolomeo. (Galeria Nac., Capodimonte, Nàpols).